REPENSANDO A HISTÓRIA
tem por objetivo desenvolver a visão crítica através da discussão, análise e reformulação constante dos temas históricos. Pretende, também, estimular a participação de todos no processo de elaboração do saber histórico, tanto através do tratamento desmistificador de visões consagradas, como pela abordagem de questões que fazem parte do dia-a-dia das pessoas "comuns", sistematicamente postas à margem da história.

CULTURA POPULAR NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA, de Pedro Paulo Abreu Funari, da UNESP-Assis, trata de um tema ausente na nossa experiência com a Antiguidade: o papel do povo na formulação de uma cultura própria. E revela que, ao contrário do que se divulga freqüentemente, a massa não era nem ignara nem passiva, mas atuava com grande autonomia nas suas expressões artísticas. O texto mostra, através dos grafites antigos, como se pode estudar temas como o amor, o erotismo e os esportes populares.

EDITORA CONTEXTO

PEDRO PAULO FUNARI CULTURA POPULAR NA ANTIGUIDADE CONTEXTO

R E P E N S A N D O

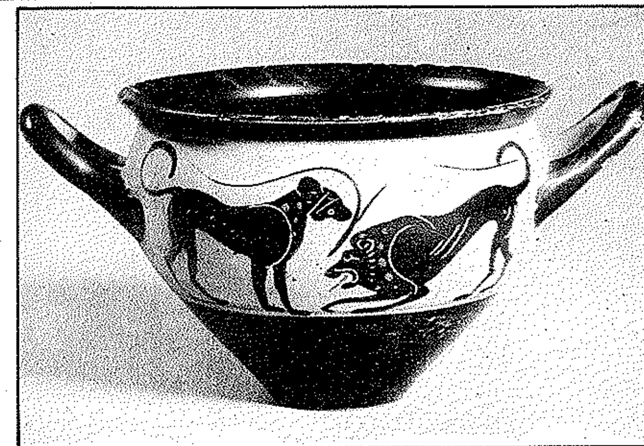
REPENSANDO A HISTÓRIA

R E P E N S A N D O

CULTURA POPULAR NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

GRAFITES E ARTE
EROTISMO, SENSUALIDADE E AMOR
POESIA E CULTURA

PEDRO PAULO FUNARI



HISTÓRIA CONTEXTO

R E P E N S A N D O

REPENSANDO A HISTÓRIA

R E P E N S A N D O

CULTURA POPULAR NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

PEDRO PAULO ABREU FUNARI

EDITORA CONTEXTO

Copyright © Pedro Paulo Abreu Funari

Revisão: Maria Aparecida Monteiro Bessana
e Luiz Roberto Malta

Projeto Gráfico e de Capa: Sylvio de Ulhoa Cintra Filho

Ilustração de Capa: Vaso ático do final do século VI a.C.,
representando pantera e leão.

Composição: Veredas Editorial

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Funari, Pedro Paulo Abreu.
Cultura popular na antigüidade clássica / Pedro Paulo Abreu Funari. – São Paulo : Contexto, 1989. – (Repensando a história).

ISBN 85-85134-48-8

Bibliografia.

1. Civilização clássica 2. Grécia – Cultura popular 3. Roma – Cultura popular I. Título. II. Série.

CDD-938
-390.0937
-390.0938

89-0953

Índices para catálogo sistemático:
1. Antigüidade clássica : Civilização 938
2. Antigüidade clássica : Cultura popular : Costumes e folclore 390.0938
3. Cultura popular romana : Costumes e folclore 390.0937
4. Grécia antiga : Cultura popular : Costumes e folclore 390.0938

1989
Proibida a reprodução total ou parcial
Todos os direitos reservados à
EDITORA CONTEXTO (Editora Pinsky Ltda.)
Rua Carlos Norberto de Souza Aranha, 316
05450 – São Paulo – SP Fone (011) 211-2654

S U M Á R I O

O Autor no Contexto 7
Introdução 9
1. A Questão da Cultura Popular 12
2. A Pompéia dos Grafiteiros 20
3. O Grafite em Pompéia 28
4. Formas Eruditas num Veículo Popular 43
5. Expressões Estéticas Heterodoxas 54
6. Uma Outra Antigüidade 73
Sugestões de Leitura 78
O Leitor no Contexto 80

Este livro não seria possível sem a troca de idéias com alguns amigos e colegas: Haroldo de Campos, Monique Clavel-Lévêque, Masaoki Doi e Alexandros-Phaidon Lagopoulos. A todos meu muito obrigado. Por fim, o débito maior é para com aquela sem cujo apoio emocional este trabalho não teria saído: Raquel

"Pois a linguagem matuta
É fácil de se entender
O matuto é que escreve
pra outro matuto ler.
Quem ouve presta atenção
Não é difícil aprender".

Manoel Florentino Duarte

Para Raquel

O AUTOR NO CONTEXTO

Pedro Paulo Abreu Funari, paulistano de nascimento e de sotaque, trabalha como professor na UNESP de Assis. Foi aluno de história da USP na época das primeiras passeatas pela redemocratização, de recriação da UNE, quando "se começava, de novo, a poder pensar", como diz ele.

Na pós, tornou-se arqueólogo clássico com todas as desvantagens (como pás, picaretas e muito suor) e vantagens (com trabalhos de campo em Roma, Londres, Madri ...) No embalo das viagens – uma de suas paixões – escreveu um manual *(Arqueologia),* o primeiro escrito por um brasileiro, assim como muitos artigos publicados em revistas acadêmicas. Sua dissertação de mestrado sairá logo, em inglês, pela Universidade de Oxford, caminho que segue, também, seu doutorado.

Entre seus vícios está a dependência, "que já é física", pela música; não consegue estudar ou escrever sem o som. Além da música clássica, curte os ritmos do Caribe, as flautas andinas, o chorinho, o samba paulistano do Adonirã e dos Demônios da Garoa; rock só para balançar o corpo.

Adora dar aulas, "por isso faço tantas palestras", diz ele. Aqui e no exterior; no que tem facilidade, pois sua outra paixão são as línguas: na enumeração das que sabe fica sempre encabulado. De qualquer modo, curte muito algo que as línguas facilitam: bons amigos. Uma coisa importante, para ele, é que tudo que faz e escreve discute com os amigos, recebe sugestões, altera isso ou aquilo "o que faço é tudo em co-autoria com os amigos". E acrescenta: "melhor ainda se a discussão for regada por um bom vinho".

A seguir ele responde a algumas questões:

1. *Como surgiu seu interesse pelo fenômeno dos grafites romanos clássicos?*

R. Pode parecer estranho, mas tudo começou quando tive de aprender a ler e escrever em latim para minhas pesquisas. Aí descobri que o povão também fazia poesia, e com que beleza! Apaixonei-me logo pela coisa e comecei a descobrir que as camadas populares tinham preocupações próprias, formas de expressão originais, trabalhando questões que quase não são tratadas pelos estudiosos da Antigüidade. O amor e o erotismo, por exemplo, expressavam-se de forma tão original que percebi como seria interessante esmiuçar um pouco essa originalidade. O mesmo aconteceu com outros aspectos da cultura popular.

2. *Neste sentido, seria possível uma comparação entre os grafiteiros da Antigüidade e os de hoje?*

R. Sim e não. Sim, porque as pichações hoje são feitas também nas paredes e possuem uma dimensão artística e de protesto, assim como, em sua maioria, tratam de trivialidades. Predomina o banal das mensagens amorosas e dos xingamentos, embora haja muita arte também. Como aquela pichação paulistana que ficou na minha cabeça: "amanhã há de ser a manhã, mãe amanhecer". Há também muitas diferenças, porque hoje em dia as pichações, ainda que artísticas e contestatórias, são feitas por pichadores de classe média, em geral jovens, enquanto na Antigüidade era o próprio povão que pichava as paredes e que fazia isso de maneira tão constante e disseminada que para nós fica até difícil imaginar. Seria como se em São Paulo nós tivéssemos, hoje, uns 16 milhões de pichações diversas. Incrível!

3. *Ampliando a questão anterior e dando continuidade à sua resposta, você vê no estudo da Antigüidade um objeto em si ou ele é outra forma de se viver e pensar o hoje?*

R. Essa oposição não existe. A Antigüidade como um objeto em si desligado do presente não faz sentido. Se nós olhamos para trás, para o passado, é porque ele nos diz algo *hoje.* O tesão da Antigüidade está na gente se reconhecer nos gregos e nos romanos e em perceber como ele têm a ver com a gente. É gostoso perceber que o nosso dia-a-dia tem tantas coisas romanas embutidas e como até nossos gestos mais espontâneos, como a figa ou o polegar para cima, eram já usados há dois mil anos ou mais. Para mim, o passado, mais que um país estrangeiro, como já propuseram, é uma outra forma do presente, menos imediato, mas, por isso mesmo, mais interessante.

INTRODUÇÃO

Há mais de duas décadas o classicista E. Badian, em seu *O Imperialismo Romano ao final da República,* afirmava que "o estudo da República Romana – e, em grau considerável, também do Império – é, basicamente, o estudo, não do seu desenvolvimento econômico, ou de suas massas, ou, nem mesmo, dos grandes indivíduos: é, substancialmente, o estudo da sua classe dominante". Esta concentração nos estratos mais elevados da sociedade não se limita às abordagens históricas da Antigüidade Clássica mas abrange, talvez de forma mais radical, as reflexões sobre a *cultura antiga.* A cultura antiga é identificada com a cultura erudita, produzida e consumida por uma elite reduzida em número, ensimesmada e serva de suas próprias regras artísticas. O instrumental formal e as expressões artísticas eruditas aparecem como definidores dos padrões estéticos da cultura antiga como um todo.

E o povo, onde é que fica? Em geral, diz-se que era inculto, analfabeto, grosseiro e rústico. Nesta visão haveria, na melhor das hipóteses, um ou outro que soubesse recitar versos eruditos, ainda que sem dominar as sutilezas da declamação clássica. Haveria, talvez, quem compusesse em métrica erudita, resultando, porém, em simulacros imperfeitos da composição clássica. Por fim, argumenta-se, mesmo que admitíssemos uma produção poética popular, não teríamos acesso a ela, pois sua transmissão foi-nos negada desde a Antigüidade. Dirão alguns que, se possuímos Homero e Platão, Virgílio e Cícero, não interessa pensar no que já não mais existe. Que os mortos enterrem seus mortos.

O objetivo primeiro deste livro é discutir as culturas populares na Antigüidade, restituindo-lhes o valor que sempre tiveram mas que tantas vezes lhes foi negado. Esta busca das camadas populares e das suas expressões estéticas insere-se, a um só tempo, numa perspectiva particular sobre a Antigüidade e numa concepção específica do que seja a dimensão poética da cultura. No primeiro caso, procura-se uma outra Antigüidade, aquela das massas, do povo anônimo, excluído do registro histórico e, ainda mais, do próprio discurso historiográfico contemporâneo. Em outras palavras: aquela que está ausente da Antigüidade que aprendemos na sala de aula. Esta outra face do Mundo Antigo, ainda pouco estudada e conhecida, vem se revelando graças aos esforços de alguns Centros de Pesquisa.

A cultura popular, na especificidade das suas manifestações poéticas, tem sido, por outro lado, ainda menos estudada e, quando o é, sua abordagem não supera a teoria do "espelhamento" da cultura erudita entre as massas. Proponho, ao contrário, mudar o eixo de atenção: da poética clássica, com sua rigidez métrica, com sua servidão à expressão verbal e com sua recusa à beleza simples do encanto fônico, para a criação poética popular pluridimensional, verbal, sonora e visual. Trata-se de investigar a cultura antiga com os olhos artísticos do século XX, incluindo suas vanguardas estéticas e libertando-se, desta forma, da falta de flexibilidade da poética oitocentista.

Se o "mundo antigo permaneceu, predominantemente, um mundo da palavra falada, não escrita" como poderíamos chegar à cultura popular, tendo-se em vista a inexistência de gravadores naquela época? Esta noção de uma Antigüidade *oral*, entretanto, deriva antes de uma suposta ignorância do povo do que das evidências disponíveis. Um anônimo homem do povo escreveu numa parede grega: "Muitos muito escreveram, só eu não escrevi".

Na verdade, os muros das cidades gregas e romanas estavam sempre repletos de inscrições, como constatava outro escritor anônimo: "Admiro-me, parede, que não caias em ruínas, tendo que sustentar os momentos de ócio de tantos escritores". (CIL IV[1], 1904; 2461; 2487).

No entanto, a ocupação contínua dessas cidades durante a Antigüidade Tardia, a partir do século III d.C., e mesmo durante o período medieval, chegando aos nossos dias, dificultou a preservação, ainda que parcial, dessas inscrições. Pode-se estimar o alcance da perda se pensarmos que, nos primeiros dois séculos do Principado, apenas na cidade de Roma deve ter-se escrito, *ao menos*... cem milhões de intervenções parietais diversas! Este número é tanto mais significativo se considerarmos que esses grafites ultrapassariam, em volume, a soma de todos os autores latinos conhecidos.

Sobrou-nos, entretanto, a produção popular de uma cidadezinha provinciana, localizada na Itália central, Pompéia, graças à erupção do Vesúvio, em 24 de agosto de 79 d.C. Possuímos cerca de dez mil inscrições parietais, ou *grafites,* quase todas datadas dos últimos momentos da cidade, como testemunho direto da elaboração cultural de pobres, escravos e mulheres. Não se tratará, neste livro, portanto, da cultura popular durante toda a Antigüidade, mas de um seu momento específico. No entanto, se o objeto de estudo se limita, forçosamente, aos grafites pompeianos, as considerações metodológicas sobre a cultura popular aqui desenvolvidas possuem um caráter geral e referem-se à Antigüidade Clássica como um todo.

Na medida em que os grafites possuem diversos registros expressivos, não caberia apenas traduzir *literalmente* o sentido das palavras, ainda mais porque, às vezes, as intervenções nem apresentam um nível propriamente verbal. Torna-se necessário, por um lado, recriar no nosso contexto cultural o conteúdo pompeiano da mensagem parietal. Por outro lado, há que transcriar, no nosso tecido poético, a estética original, procurando reinstaurar a construção artística, verbal, sonora e visual da intervenção mural. Cada grafite será, num primeiro momento, reproduzido, transcrito e analisado, tornando explícita a complexidade da sua tecitura poética. Em seguida, intentarei transcriá-lo, fornecendo as premissas do meu próprio poetar.

---

1. A sigla CIL, que se repetirá nos capítulos seguintes, corresponde ao *Corpus Inscriptionum Latinarum,* citado nas Sugestões de Leitura, ao final deste volume; a sigla em algarismos romanos corresponde ao volume e o número arábico à inscrição específica reportada no texto.

1
A QUESTÃO DA CULTURA POPULA

O CONCEITO DE CULTURA

Cultura é uma daquelas palavras que, de tanto serem usadas, parecem dispensar explicações ou questionamentos. Essa aparente simplicidade se desvanece, entretanto, quando se procura definir os limites concretos que separam a cultura da incultura. Inculto é sempre o outro, seja ele um indivíduo, um grupo social ou mesmo todo um povo. É necessário, desde o início, reconhecer que não há unanimidade, entre os estudiosos, quanto a uma definição geral, aceitável por todos. Nem o termo cultura possui, na linguagem corrente dos diversos idiomas mais comuns, uma significação única. Assim, *Kultur* (alemão), *culture* (francês) e *cultura* (italiano) ligam-se aos aspectos superestruturais, às formas simbólicas, reservando-se ao termo *civilização* o valor absoluto, unitário e universal que a palavra *cultura* assume em português, inglês e russo. *Civilização,* contudo, remete a um contexto urbano e estatal *(ciuitas)* limitado demais para abranger a totalidade da produção humana; seria, neste caso, difícil designar as chamadas sociedades simples ou primitivas como "civilizadas".

Parece-me mais frutífero retornar ao sentido original do termo latino *cultura,* propriamente o ato de cultivar *(colere)* que, desde cedo, significou o cultivo das plantas, mas também a produção humana em geral, material e espiritual. Portanto, do meu ponto de vista, *cultura é tudo que resulta do trabalho e da elaboração humanos. Sob o termo cultura* inclui-se o sistema de meios e mecanismos elaborados extrabiologicamente, graças aos quais se motiva, orienta, coordena, realiza

e garante a atividade do homem. Cultura, portanto, não é um apanágio de classe. Pelo contrário, todos os indivíduos são intelectuais, pois são difusores do saber e exercem um papel ativo na organização do mundo social, em termos econômicos, políticos e culturais.

CULTURA ERUDITA E CULTURA POPULAR

O termo *cultura erudita* designa as formulações ideológicas e as representações artísticas das elites em sociedades de classe. Não há, dessa forma, cultura erudita nas sociedades simples ou primitivas, como em certas culturas ameríndias ou africanas. Por vezes se assimila cultura à cultura erudita, reduzindo a primeira à segunda, e estabelecendo a produção cultural dos grupos hegemônicos na sociedade como o *padrão* a partir do qual se julga o grau de aculturação de indivíduos e grupos sociais. A isto caberia responder, com Dostoievski, que os que acham as massas ignorantes devem "aprender antes com o povo".

Uma concepção mais sofisticada, e, talvez, com maior difusão nos meios intelectuais, considera que a ideologia da classe dominante torna-se a ideologia dominante para a sociedade como um todo. Contudo, o critério de valoração das expressões culturais encontra-se, ainda uma vez, radicado na cultura erudita produzida pela elite. Esta abordagem deriva, em geral, de uma *certa* leitura de Marx, talvez até com um viés weberiano, como nos sugere Moses Finley, ao supor que "a ideologia de uma classe dominante é de escasso uso, a menos que seja *aceita* pelos que estão sendo governados". Parece-me que esta visão toma o desejo, expresso pelos grupos dominantes, de universalizar sua ideologia, como realidade. Assim, embora a frase de Tito Lívio "certamente é muito mais seguro o domínio no qual os súditos gostem de obedecer", fosse um truísmo, tratava-se mais de um desejo que constatação de uma realidade efetiva. Essa concepção pressupõe uma coerência ideológica dos grupos hegemônicos, bem como uma compatibilidade social entre dominantes e subalternos: ao povo cabe imitar, com imperfeições, aquela cultura erudita ou, como afirma Boris Pasternak em seu *Doutor Jivago,* "o que foi concebido como nobre e elevado torna-se matéria bruta".

Parece-me, contudo, que essa visão não dá conta, precisamente, dos *conflitos* entre os diversos grupos sociais e entre as múltiplas e contraditórias expressões culturais no interior das sociedades de classe. São as contradições e conflitos de interesse que permitem

compreender a dominação, a legitimação e a transformação de uma dada ordenação social. Neste contexto, a ideologia dos grupos hegemônicos procura estabelecer as regras de comportamento, variável de classe a classe, que convêm aos diversos componentes da estrutura social:

> A classe dirigente não é a consciência universal de uma sociedade, mas um grupo particular que possui interesses particulares, e que é definido pela dominação que impõe ao conjunto da sociedade. Enquanto classe dominante, a classe superior identifica a historicidade com os seus interesses, a reifica e, portanto, transforma a produção em herança, a ação inovadora em interesses adquiridos. *(Alain Touraine)*

A cultura popular, deste ponto de vista, não pode ser entendida como "reflexo", nem mesmo como algo maquiavelicamente predeterminado pelos grupos hegemônicos para preservar sua dominação de classe, como Louis Althusser, Jean Passeron e Pierre Bourdieu, entre outros, fazem, às vezes, supor. A autonomia da criação popular tem sido ressaltada por aqueles que, ao estudarem as manifestações simbólicas quotidianas, não conseguem encontrar o suposto "original" erudito da estética vulgar. Do que seriam contrafações o samba, a poesia popular nordestina, as procissões do nosso povo ... ou um grafite pompeiano? Nem poderia ser diferente, pois a manifestação estética funda-se em relações de produção bem precisas, sendo, portanto, não apenas produção mas também aparência superestrutural, ideologia e reflexo invertido.

As formas de pensar o mundo das diversas camadas sociais diferem, portanto, entre si, não sendo possível, como o fazem alguns autores a partir de paradigmas nem sempre compatíveis, propor a existência de uma única cosmovisão no seio da sociedade. Marxistas, weberianos e neo-estruturalistas assimilam, por vezes, a visão de mundo de um grupo à sociedade como um todo. Mas se admitimos que são as classes e os grupos que determinam uma série de categorias e regras lingüísticas correspondentes ou "falas", então torna-se claro o sentido plural das culturas eruditas e populares. Na medida em que pensamos o mundo a partir de instrumentais enunciativos específicos – uma *certa* língua, de um *certo* grupo, de uma *determinada* idade e assim por diante – as próprias manifestações culturais "fazem nossa cabeça". O samba constrói a imagem do morro como a bossa-nova a da zona sul!

A cultura erudita assenta-se, em toda parte, no respeito à regra estabilizadora e funda-se na repetição e no esforço de auto-repressão do artista na formulação da sua obra. A individualidade do autor, do

consumidor e das suas próprias experiências estéticas eleva-se ao máximo grau. A cultura popular, ao contrário, como bem ressalta Gabriel García Márquez, constitui-se "das imortais tradições da humorística do povo, hostil a todos os cânones e normas, oposta a todas as noções definitivas e petrificadas sobre o mundo: o que um homem não pode fazer, as comunidades o fazem". Lázaro Barreto e Luiz da Câmara Cascudo apontam, com razão, suas quatro características essenciais: – antigüidade, anonimato, divulgação e persistência – pois a cultura popular mantém-se por muito tempo, nasce já sem autor ou torna-se domínio público desde cedo, vulgariza-se e persiste até mesmo como uma segunda natureza:

> O cofre da minha memória
> é grande subterrâneo
> não há quem calcule os versos
> que se acumulam em meu crânio
> é mais do que o volume
> da água do Mediterrâneo.
>
> Manoel Florentino Duarte, *É um pouco de tudo da Puizia Matuta*, VIII, literatura popular nordestina ou folheto.

A cultura popular não deixa de ser caracterizada pelas contradições originadas no seio das camadas subalternas. Suas cosmovisões refletem, a um só tempo, a aceitação e a recusa das condições de exploração material e espiritual no interior da sociedade. No entanto, não caberia supervalorizar a submissão cultural popular às formas eruditas de expressão e isto por diversos motivos. Em primeiro lugar, porque aquilo que o povo não frui não é aceito ou imitado. Isto explica, naturalmente, a diminuta difusão da produção cultural erudita em nossos dias, seja nos meios de comunicação de massa, seja nas práticas comunitárias. Em seguida, mesmo as atividades e manifestações supostamente mais conservadoras, como as procissões (Semana Santa, procissões fálicas na Antigüidade), o culto às imagens (Nossa Senhora Aparecida, as *imagines* dos romanos), aos heróis (D. Sebastião, Hércules), aos santos (S. Judas, Apolo), ou as festas folclóricas (carnaval e *saturnalia*), apresentam-se sempre "ao gosto do povo". Refletem, portanto, suas aspirações, ainda que as instituições hierarquizadas (Estado, Igreja ou outras) tentem controlá-las.

Por outro lado, as expressões simbólicas populares, não raras vezes extrapolam todos esses limites, constituindo-se em manifestações próprias e autônomas do povo. A literatura popular nordestina representa bem essa autonomia estética. Esta independência, entretanto, acaba gerando, por parte das elites, uma reação no sentido de desqualificar seu aspecto propriamente estético. Por vezes, a desqualificação funda-se, justamente, no grau de popularidade do artista. O ca-

so do compositor popular soviético Bulat Okudjava é sintomático a esse respeito por ter sido desprezado pela *inteligentsia* enquanto vivo. Após a morte mereceu o seguinte comentário de um jornalista: "um verdadeiro poeta nasce das exigências espirituais da sociedade, um verdadeiro poeta encontra, sempre, não apenas admiradores, mas também seus detratores, não só quem o aprecie, como quem o despreze e persiga". Ainda uma vez, a aceitação e consumo populares tornam-se índice de "baixo-nível", a tal ponto que a difusão de uma obra de arte acaba por representar, para o seu autor e perante essa intelectualidade, uma perda de prestígio! Não era outra a crítica irônica de Marcial (XII, 61, 7-10) aos poetas populares da sua época:

> Penso que você procura, se quer ser lido,
> Um bêbado poeta de uma obscura putaria,
> que, com um carvão grosseiro ou com a argila solta,
> Escreve versos que lêem os que cagam.

Não se trata, por outro lado, de inverter os juízos de valor sobre as culturas eruditas e populares, tomando estas como medidas daquelas. Seria tão despropositada a condenação de uma sinfonia de Beethoven como a de um samba-enredo. Deve reconhecer-se a especificidade de ambas as expressões simbólicas, as características particulares da sua fruição e de sua função na totalidade de uma determinada sociedade. Além disso, a inter-relação contínua entre as culturas hegemônicas e subalternas impediria qualquer tentativa de absolutização valorativa. A assimilação de Beethoven por Zequinha de Abreu não se diferencia da apropriação de temas populares polacos por Chopin. Como ressaltou, recentemente, o cineasta soviético Nikita Mikhalkov referindo-se ao seu "Pianola Mecânica", "quanto ao artista, suas raízes aprofundam-se no solo nativo, mas seus ramos alcançam todo o mundo. Quem não trai suas raízes fará bem ao povo e será apreciado".

AS CULTURAS NA ANTIGÜIDADE CLÁSSICA

As sociedades clássicas caracterizaram-se, por longo tempo, pelo predomínio da escravidão patriarcal e do auto-abastecimento de cada cidade. Eram sociedades "face-a-face". A partir do período helenístico (333-146 a.C.), com a constituição de Estados compostos de diversas cidades no mundo grego e na Itália, desenvolveram-se sociedades es-

cravistas "voltadas para a produção de mais-valia", como constatava, já em 1866, Karl Marx no seu *Capital*. Os estudos específicos de diversos pesquisadores permitem determinar como principais características deste sistema escravista, a nível econômico, a produção de mercadorias, a criação e ampliação de um mercado mundial e o crescimento da circulação; a nível social, o aumento da diferenciação dos grupos no interior da sociedade; a nível sócio-político, a municipalização e urbanização, acompanhada do acréscimo de importância do mercado em termos locais e regionais; a nível cultural, a expansão hegemônica de línguas padrão – latim no Ocidente e grego no Oriente – entre a população, a homogeneização e aculturação das elites dirigentes locais, a alfabetização e a produção cultural autônoma das massas: uma verdadeira "sociedade de consumo".

As culturas dominantes dessas sociedades cosmopolitas constituíam-se, em geral, a partir da construção de uma auto-imagem conservadora. "A aceitação das instituições e do sistema como um todo era existencial; sua legitimidade se assentava em sua contínua e bem sucedida existência. O que importava era seu forte senso de continuidade através da mudança, sua resoluta aceitação do *nomos* (lei) e do *mos* (tradição)". Esta descrição, embora originariamente voltada para a sociedade como um todo, parece relatar bem a visão de mundo de segmentos significativos das elites antigas.

Segundo Marx *(Apontamentos para a Crítica da Economia Política),* esta visão, por sua vez, deriva da caracterização do cidadão como proprietário, senhor das condições da sua realização material e espiritual, objetivo da produção econômica, cujo trabalho estava a cargo de outros, mas cujos resultados serviam à satisfação do seu consumo.

> A justiça divina não permite ao povo romano, a quem os deuses imortais quiseram que mandasse em todos as nações, submeter-se. (Cícero)

Essa cultura do *otium* (ócio) oscilava entre o gozo desenfreado do epicurismo e a submissão incondicional ao consumo racional do estoicismo passando, ainda, pela moderação aristotélica. Entretanto, embora o homem das classes altas encare-se como objetivo da produção, aliena-se por não se constituir num agente cultural. Assim, a erudição imagina-se herdeira e continuadora imóvel da tradição reprodutora de um passado clássico – apenas uma sombra viva das estátuas de cera dos antepassados:

Há muito considero que os mortais vivem como se fossem sombras. (Eurípides, *Medéia)*

As cosmovisões populares, por seu lado, constroem-se não como passado, como imitação ou como submissão aos padrões eruditos. Se os ricos viviam um passado sem presente, os pobres viviam o presente sem um passado. Essa consciência do gozo do momento permeava a vida cotidiana do homem do povo. Forçados a trabalhar para viver, escravos e pobres, homens e mulheres sentiam, de forma muito mais clara, a significação da percepção e da fruição. Essa massa estava presente nos teatros, nos anfiteatros, nos bares e nos templos. Assistiam a tragédias, a recitais musicais e poéticos, a diversos gêneros de comédias, picantes e jocosas, assim como às lutas de gladiadores e entre homens e feras. Participavam ativamente, também, de cultos de Baco, Ísis e Vênus, entre outras divindades populares. Compunham, ainda, suas próprias canções, trovas, músicas, danças. Os testemunhos diretos destas práticas, contudo, são muito reduzidos, não tendo se conservado como os testemunhos escritos e os restos materiais.

Chegaram até nós, em quantidade mais apreciável, as inscrições parietais ou grafites que demonstram a participação política das massas e suas preocupações com o dia-a-dia, além de permitir avaliar a criatividade popular que deveria permear, igualmente, as outras manifestações citadas anteriormente. O "presentismo" desse povo explica o predomínio dos temas amorosos, não aquele amor das classes abastadas e expresso na sua poesia erótica, "que dispensa a realidade e na qual a forma desmente o conteúdo", como propôs Paul Veyne. Trata-se do amor sensual, físico, diretamente ligado à satisfação dos desejos, expresso de forma talvez chocante para nós, mas *sensível* e *vivo:*

Marítimo pratica o cunilíngua por quatro asses, mas só aceita virgens: batamos, então, em outra porta!

Na parede de um bar um popular escreveu:

Estabílio Alcoólico diz do seu bar: aqui, pela qualidade dos vinhos, você acaba, das tetas de Vênus que te convida, a sugar. (CIL IV, 7384)

Ou numa parede de prostíbulo:

Bebe, com prazer, a ponto de arrotar e, num ímpeto de violência, ousa fazer "uma brincadeira anal". Vocila ousará ainda mais!

Não se trata, entretanto, apenas do desejo físico; a ternura e a paixão também permeiam o cotidiano popular:

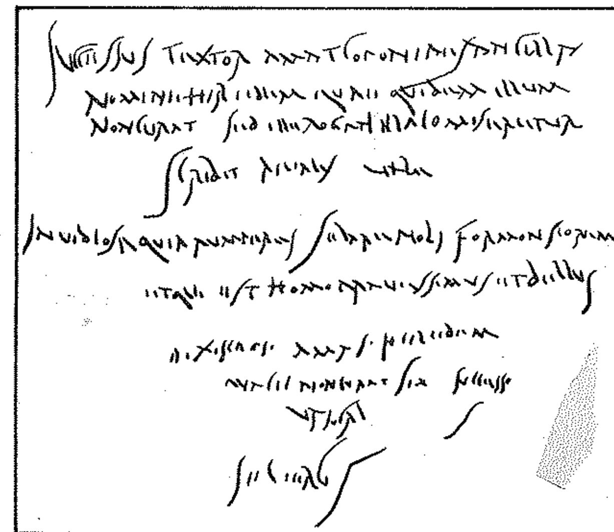
Me ame meu amor. (CIL IV, 8364)

A disputa de dois homens pelo amor da mesma garota não deixa de ser, por seu lado, reveladora desse amor popular:

Severo: o tecelão Sucesso ama a escrava taberneira chamada Híris, a qual não quer saber dele, mas ele pede que ela tenha dó dele. Responde, rival! Saudações.

Sucesso: Intervens porque és um invejoso! Não queiras bancar o engraçadinho, seu mau-caráter galanteador!

Severo: disse e escrevi (a verdade): tu amas Híris, que não quer saber de ti. De Severo para Sucesso: o que escrevi é exatamente o que se passa. Assinado: Severo. (CIL IV 8258-9)



Diálogo entre Severo e Sucesso (CIL IV 8258-9)

Esta inscrição deixa bem claro, também, que a cultura popular abrangia livres e escravos, homens e mulheres, trabalhadores unidos por uma mesma língua, pelas mesmas formas de expressão simbólica, por uma mesma concepção de beleza.

2
A POMPÉIA DOS GRAFITEIROS

DA CIDADE OSCA À CIDADE ROMANA

A cidade de Pompéia, localizada na Campânia, perto de Nápoles, na Itália, caracterizou-se, ao longo de sua história, por dois aspectos culturais inter-relacionados. Em primeiro lugar, sofreu sempre múltiplas influências culturais, fazendo com que a comunidade original de pescadores e camponeses oscos passasse por processos sucessivos de contato com gregos, etruscos, samnitas e romanos. Em seguida, e como resultado da progressiva estratificação social no interior da cidade, ocorreu um processo de aculturação diferenciado segundo as classes sociais. As aristocracias locais, ao aliarem-se com as elites externas visando, precisamente, ao aumento das diferenças sociais e à concentração de recursos em suas mãos, adotavam também seus valores culturais. Além disso, o fluxo de populações oriundas de outras partes certamente ocasionou, a nível das massas, constantes reelaborações do fundo cultural popular.

Os oscos, um povo itálico aparentado aos latinos, estabeleceram-se na região da futura Pompéia, anteriormente à presença grega, atestada no século VIII a.C. Em meados do século seguinte, os etruscos penetraram na região e a cidade, por meio século (524-474 a.C.), parece ter sido controlada por eles. Os cinqüenta anos seguintes foram dominados pela influência de Cápua e dos gregos, em particular, Cumas. A partir da década de 440 a.C., a presença samnita faz-se sentir na cidade, processo que culmina na década de 420 a.C. com sua in-

corporação à área de domínio daquele povo, aparentado com os oscos de Pompéia. Sua língua, um dialeto osco, consolida-se com a adoção de um alfabeto grego adaptado. A partir dessa época, a cidade foi governada por um magistrado único, chamado Juiz Público, com a assistência de uma assembléia popular, e um senado, além de um magistrado encarregado dos assuntos municipais e de outro para assuntos financeiros. Estes dois últimos cargos devem ter sido introduzidos quando a influência romana já era mais forte, a partir do século IV a.C.

Desde o final deste século, parece que Pompéia se alia a Roma, permanecendo fiel mesmo durante a Terceira Guerra Samnita, na qual estes últimos foram derrotados. Durante a Segunda Guerra Púnica (217-202 a.C.), quando toda a Campânia se revolta contra os romanos, Pompéia mantém sua fidelidade a Roma. Com a Guerra dos Aliados (90 a.C.), ao contrário, Pompéia também se revolta, sendo em pouco tempo derrotada (89 a.C.). A partir de 80 a.C., Sila instala os seus soldados, veteranos das campanhas militares no Oriente, como colonos, conferindo à cidade o estatuto jurídico de *Colonia Veneria Pompeiorum* (CIL X, 787). Enquanto os camponeses pompeianos ressentiam-se da chegada dos cerca de cinco mil veteranos, os fazendeiros absorveram-nos, beneficiando-se, ainda, do possível parcelamento das terras distribuídas aos veteranos, fenômeno que lhes possibilitaria a sua compra, a preços baixos, em poucos anos. Ao menos é o que parece indicar a persistência de nomes de proprietários pompeianos nas fazendas da região.

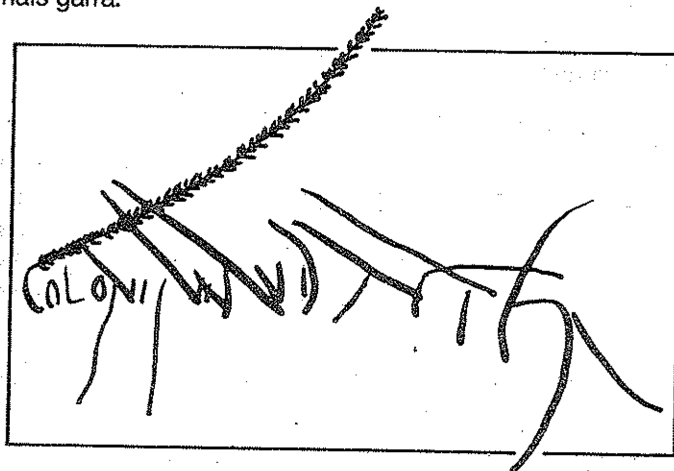
Os cento e cinqüenta anos seguintes caracterizaram-se por um crescente enriquecimento das elites citadinas e pela progressiva adoção da cultura romana (romanização), talvez atingindo mais cedo e com mais intensidade a aristocracia, mas sem deixar de afetar profundamente a cultura popular. Assim, o osco cede passo ao latim erudito nas classes abastadas e ao latim vulgar entre o povo. De início, Pompéia dividia-se, muito claramente, em duas: um *município*, agrupando a população original e uma *colônia* romana. A primeira era governada por quatro magistrados e um questor; a *colônia*, por sua parte, era dirigida por dois magistrados. Ao final de um processo de interpenetração das duas Pompéias, a cidade contaria com dois pares de magistrados atuantes na comunidade como um todo: duúnviros para questões legais e duúnviros ou edis encarregados das ruas e edifícios. Além disso, a cidade contava com uma câmara municipal.

Desde logo Pompéia tornou-se, também, um local privilegiado de lazer dos aristocratas romanos. No entanto, as únicas informações que a tradição textual nos transmitiu sobre a cidade nos seus últimos cem anos, exceção feita ao relato de Plínio abaixo reportado, referem-se a

uma manifestação das mais populares em Pompéia: a luta de gladiadores. Em 59 d.C. ocorreu algo que nos lembra, de imediato, o incidente entre torcedores de futebol ingleses e italianos na Bélgica (Liverpool x Juventus), quando da chacina, em 1982, de diversos torcedores italianos e conseqüente proibição de jogos de times ingleses em solo europeu continental. Tácito relata que (XIV, 17):

> Um incidente sem importância provocou uma horrível matança entre os colonos de Nucéria e Pompéia. Aconteceu durante um combate de gladiadores oferecido por Livônio Régulo. Como ocorre comumente em pequenas cidades, trocaram-se insultos, em seguida, pedras, chegando-se, por fim, às espadas. A plebe de Pompéia, onde se realizava o espetáculo, levou a melhor. Muitos nucerianos, feridos e mutilados, eram levados para sua cidade. Muitos choravam a morte de um filho ou um pai. O príncipe (Nero) instruiu o Senado para investigar o caso. O Senado deixou-o a cargo dos cônsules. Quando receberam as informações, o Senado proibiu, por dez anos, a realização, por parte de Pompéia, de reuniões daquele tipo (jogos de gladiadores); as associações ilegais (torcidas organizadas) foram dissolvidas. Livônio e seus cúmplices na desordem foram exilados.

A paixão popular pelos espetáculos, contudo, continuou e, pode-se mesmo supor que após o fim da punição, as torcidas organizadas em Pompéia fortaleceram-se. Um grafite (CIL IV, 8496, Reg. II, Ins. VI) encontrado na região do anfiteatro exortava a equipe da cidade a agir com mais garra:



Colonia (Pompeianorum) audacter (age)
Literalmente: A colônia dos pompeianos deve agir com mais audácia
Recriação: Vamos lá, Pompéia!

É interessante notar que o autor anônimo da exortação representou, na letra C, grafada como uma palma alongada, a vitória esperada, já que a palma constituía o sinal da vitória e, na verdade, era um seu sinônimo (palma=vitória). De forma que, ainda uma vez, num simples grafite, unem-se forma e conteúdo numa elaboração original inextrincável. Na sua base, como sempre, o gosto popular, suas paixões e sua expressividade.

A POMPÉIA DOS ANOS SETENTA: UMA SOCIEDADE DE CONSUMO

Com seus dez a quinze mil habitantes, a Pompéia dos anos 70 d.C. apresentava-se como uma cidadezinha provinciana enriquecida. Possuía uma agricultura desenvolvida, que alguns autores consideram *capitalista* devido à sua orientação para o mercado. No campo, predominavam fazendas escravistas voltadas para a produção de mercadorias, trigo, azeite e, principalmente, vinhos de diversas qualidades: populares, aromatizados, para aperitivo, medicinais, para citar apenas alguns. A criação de gado e a floricultura também eram praticadas no campo. As principais manufaturas encontravam-se concentradas no interior do recinto urbano: fábricas de cerâmica, construção civil, tinturarias, lavanderias, manufaturas têxteis e de confecções, de conservas de peixe e panificadoras. Embora não possamos falar em revolução industrial, não cabe dúvida de que a urbanização ligava-se ao papel articulador do *mercado* numa economia baseada no *consumo de massa.*

Não se pode falar, entretanto, como tantos o fizeram, em equilíbrio social, harmonia de classes, e "boa vida" para todos os pompeianos, para a elite e para a gente simples. Como ressalta Herman Hofmann,

> esta visão idílica não nos deve enganar. A vida da maioria dos cidadãos – aquela dos escravos era ainda muito pior! – era de um nível radicalmente mais modesto. Amontoados em habitações estreitas e pobremente mobiliadas, deviam trabalhar duro para ganhar seu pão. Um sistema eleitoral extremamente discriminador assegurava à aristocracia uma verdadeira ditadura.

De fato, a imagem que fazemos de Pompéia, "em seus últimos dias", resume-se ao *dolce far niente,* ao *ócio com dignidade:* "é interes-

sante não fazer nada" (Plínio, o moço); "é agradável nada fazer" (Cícero). Esta concepção advém, portanto, não apenas dos filmes de Holywood ou de *Cinecittà,* mas, também da Pompéia construída com o concurso de outros roteiristas, cenógrafos e diretores: os classicistas. Esta montagem, que não ocorre nas telas mas nos livros, apresenta-nos, na verdade, apenas as casas da elite, em sua pujança e riqueza. Móveis caros, refinados, paredes decoradas com pinturas, tetos e pisos finamente elaborados; aposentos espaçosos, estátuas, termas privadas, arquitetura monumental: um estilo de vida "refinado". Robert Etienne descreve muito bem o público desta cultura erudita:

> um homem que pertence à civilização do ócio. O que ele ama, quer encontrá-lo na sua casa e adornar o quadro da sua vida cotidiana: uma natureza ordenada e fresca, as frutas e as flores, deuses que são sua boa consciência. A busca da tranqüilidade, estabilidade, *ilusão* do real antes que o real, por parte da elite, faz com que sua vida se resuma a sombras de verdadeiros e inexistentes atores. Poderiam eles dizer com Horácio (Odes) que "não somos senão pó e sombra".

Esta cultura erudita, embora de uma única classe e limitada, tanto em termos de abrangência social, como em sua flexibilidade e criatividade estéticas, tem sido tomada como critério para julgar a arte popular. Ainda que esta não seja a única concepção entre os estudiosos, sua hegemonia faz-se sentir ainda nos trabalhos mais recentes (veja-se Fausto Zevi, citado na bibliografia). Entretanto, embora não se possa caracterizar a oposição erudito-popular em Pompéia como uma *luta cultural,* deve-se reconhecer que as expressões simbólicas de massa fundam-se em padrões estéticos específicos. Entre o povo predomina a cotidianeidade da sua práxis e não a idealização e fuga da arte erudita; a concretude da língua falada por oposição a "latim de escola" da elite; a associação em grupo e o anonimato, por oposição ao individualismo; a escrita do estilete, do pincel e da parede, não da pena, do papiro e dos livros.

O 24 DE AGOSTO DE 70 d.C.

Pompéia encontra-se situada aos pés do Vesúvio, vulcão que, graças às erupções constantes, formou o solo fértil da região. Em 24 de agosto de 70 d.C., após abalos sísmicos nos dias anteriores, o vulcão entrou em erupção. Pelas dez horas da manhã ocorre a primeira explosão do tampão de lava e, em um quarto de hora, começa a cair

sobre Pompéia uma chuva de pedras-pome; até o meio-dia a cidade encontra-se já soterrada. Inicia-se, então, uma chuva de cinzas e chega a lava à cidade de Pompéia. Outras duas cidades, Herculano e Estábia, são também sepultadas na noite do dia 24 e na manhã de 25 de agosto.

Este frio relato não permite perceber a emoção sentida pelos que presenciaram a catástrofe. O testemunho sensível de Plínio, o moço (*Cartas,* VI) faz com que, por um instante, nos imaginemos naqueles momentos finais da cidade:

> Cartas, VI:
>
> Meu tio encontrava-se em Miseno, onde comandava a frota. Era o nono dia antes das calendas de setembro (24 de agosto), pela sétima hora (13 horas), quando minha mãe mostrou-lhe que se formava uma nuvem volumosa e de forma incomum. Havia tomado seu banho de sol, depois um banho frio e, num leito, estudava. Levantou-se e subiu a um lugar do qual podia ver melhor o fenômeno. Era difícil saber de que montanha subia aquela nuvem; logo se soube que vinha do Monte Vesúvio. A nuvem parecia-se muito com um pinheiro porque, depois de elevar-se em forma de um tronco, desabrochava no ar seus ramos; creio que era arrastada por uma rápida corrente de vento e que, quando esta cedia, a nuvem, vencida por seu próprio peso, dilatava-se e expandia-se, parecendo às vezes branca, outras escura ou de diferentes cores, conforme estivesse mais impregnada de terra ou de cinzas.
>
> Estes acontecimentos extraordinários pareceram a meu tio importantes e dignos de serem estudados mais de perto. Assim, ordenou que preparassem um navio ... à medida que os navios se aproximavam caía sobre eles cinza, cada vez mais densa e quente; choviam ainda pedras calcinadas, fragmentos enegrecidos, queimados e pulverizados pela força do fogo. Parecia que o mar se retirava e que as rochas deslocadas impediam o acesso à praia ...
>
> Enquanto isso, o Vesúvio brilhava com enormes labaredas em muitos pontos e grandes colunas de fogo saíam dele, cuja intensidade fazia mais ostensivas as trevas noturnas. Ainda assim, meu tio, para tranqüilizar seus companheiros, repetia que aquilo que viam em chamas eram casas abandonadas por camponeses aterrorizados ou fazendas abandonadas pelos seus moradores. Deitou-se e dormiu um sono profundo.
>
> Depois de certo tempo, começou a encher-se de tanta cinza misturada com pedras-pomes o pátio de entrada ao seu quarto que, tivesse permanecido ali por mais tempo, seguramente não teria podido sair. Chamaram-no e ele levantou-se e encontrou-se com Pomponiano e com todos os outros que tinham se deitado. Decidem então se convém permanecer na casa ou sair para o campo porque, na verdade, as casas ameaçavam

desfazer-se como resultado dos constantes e violentos tremores de terra; suas fundações fragilizadas pareciam balançar de um lado a outro. Ao ar livre, por outro lado, temia-se a queda de pedras-pomes, ainda que leves e porosas. Entre estes dois perigos, preferiram sair a campo aberto. Meu tio optou pela solução mais racional, mas os outros deixaram-se levar pelo medo. Saíram, então, cobrindo a cabeça com travesseiros presos com lenços, única proteção disponível contra o que caía.
O dia (25 de agosto) nascia já em outras regiões mas aqui continuava a noite, uma noite fechada, mais tenebrosa que todas as outras; a única exceção era a luz dos relâmpagos e de outros fenômenos semelhantes. Decidiram aproximar-se da praia e ver de perto se era possível tentar uma saída naval, mas o mar estava muito agitado e os ventos eram contrários. Meu tio deitou-se sobre um manto e pediu, repetidas vezes, água para beber. Logo, contudo, as chamas e o cheiro de enxofre que as prenunciavam, puseram em fuga seus acompanhantes, que o despertaram. Apoiando-se em dois jovens escravos, levantou-se para logo cair no chão. Na minha opinião, a densa fumaça impediu-o de respirar, tapando-lhe a laringe, por natureza fraca e estreita e que, freqüentemente, dificultava-lhe a respiração. Quando a luz pôs fim às trevas (e isto só ocorreu após três dias), seu corpo foi encontrado intacto.

REDESCOBERTA DE POMPÉIA

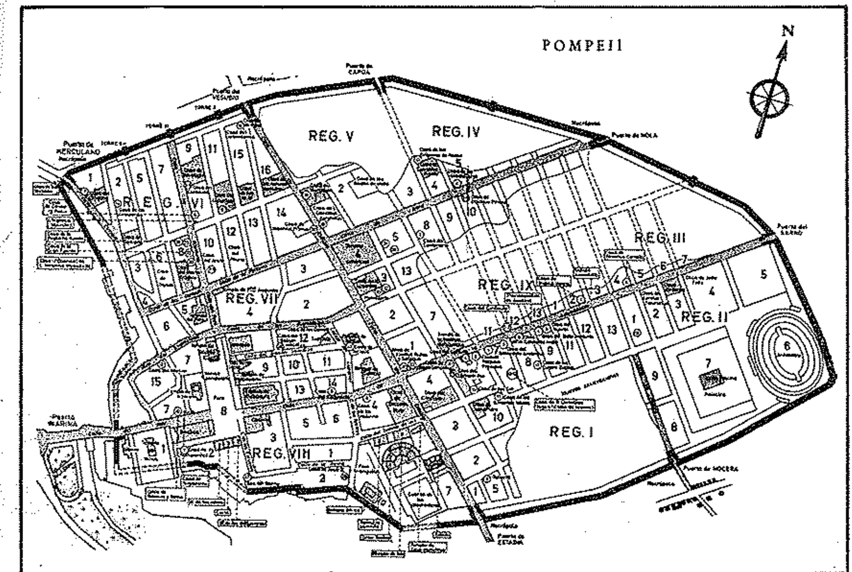
Logo após o soterramento de Pompéia, alguns antigos habitantes tentaram recuperar seus pertences mas, com o passar do tempo, o próprio local onde se situava a cidade foi esquecido. A região passou a ser conhecida pelo nome de Civitá (*ciuitas,* cidade, em latim tardio) e apenas em 1763 identificou-se, por uma inscrição, como Pompéia. A moda do classicismo viria a impulsionar as pesquisas, em fins do século XVIII e início do XIX. Schiller exprimiria esse sentimento nos famosos versos:

> Venham, gregos e romanos! Vejam como a antiga Pompéia se reencontra, a cidade de Hércules reergue-se de novo.

As escavações que se iniciaram desde cedo e ainda prosseguem, trouxeram à luz a maior parte da cidade (cerca de 3/5). As escavações mais antigas preocupavam-se, principalmente, com a exposição das estruturas, tais como casas, templos e lojas. Durante o fascismo (1922-1944), Amadeo Maiuri e Matteo Della Corte tornaram-se os grandes promotores do culto à Pompéia erudita, identificada à *nova or-*

dem do regime. Particularmente significativa foi a atuação deste último na popularização daquela imagem da cidade que influenciaria gerações de leigos e de pompeianistas. Somente nos últimos anos começam a esboçar-se reações àquela visão pitoresca, simpática, condescendente, mas unilateral, que Della Corte soube impor de forma tão completa. Ao mesmo tempo que escrevia obras de divulgação, esteve sempre ao lado dos diversos superintendentes das escavações durante a primeira metade deste século. Além disso, editou a grande maioria das inscrições da cidade encontradas neste século, no CIL IV.

A Pompéia dos grafites, escritos pelo povo comum e ali publicadas, ainda estava por ser estudada por uma ótica que restituísse àquelas inscrições sua especificidade conceitual e estética.



Mapa de Pompéia. ETIENNE, Robert. La vida cotidiana en Pompeya. *Madrid, Aguilar, 1970.*

3
O GRAFITE EM POMPÉIA

POR UMA SOCIOLOGIA DOS MUROS DE POMPÉIA

Estamos tão acostumados com paredes pichadas, *aqui e ali,* que quando se fala em grafites de Pompéia parece se tratar da mesma coisa. No entanto, há uma diferença fundamental: a freqüência e a intensidade do grafitismo antigo. O mesmo Plínio, o moço, citado no capítulo anterior, disse, numa de suas Cartas (VIII) "lerás, muitas vezes, em *todas* as paredes e em *todas* as colunas, muitos grafites escritos por muitas pessoas". De fato, as paredes de Pompéia testemunham a ocupação pelos grafiteiros de *todos* os espaços disponíveis: ali encontramos cerca de uma inscrição por adulto, homens e mulheres, livres e escravos, feitas nos últimos momentos da cidade, o que significa dez mil inscrições.

Para termos uma idéia do ritmo de grafitagem, basta dizer que as inscrições eram constantemente apagadas pelos *dealbatores* (literalmente: "que tornam a parede branca", cf. CIL IV, 3528) que liberavam os muros... para novas inscrições! As intervenções nas paredes ou parietais, além de numerosíssimas, provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos, de gladiadores a lavadores. Predominavam os seguintes segmentos da população:

CATEGORIAS SOCIAIS ATESTADAS EM GRAFITES:

I. AGRICULTORES
1. Agricultores
2. Horticultores
3. Vindimadores

II. ARTESÃOS
1. Argenteiros
2. Artesãos de coroas
3. Artesãos de couro
4. Artesãos de esteiras
5. Artesãos fabricantes de armas
6. Artesãos de marfim
7. Artesãos de mármore
8. Caldeireiros
9. Carpinteiros
10. Cortadores de pele animal
11. Curtidores de couro
12. Ensacadores
13. Escultores
14. Fiandeiras
15. Lapidadores
16. Lavadores
17. Moedores de azeitonas
18. Mosaístas
19. Oleiros
20. Tecelãs
21. Tecelães
22. Tecedores de lã
23. Tintureiros
24. Torneiros
25. Trabalhadores das vinícolas
26. Sapateiros

III. COMERCIÁRIOS
1. Boleiros
2. Padeiros
3. Servidores de bebidas
4. Taberneiros (as)
5. Vendedores de bolinhos

IV. CRIADORES
1. Criadores de bestas de carga
2. Criadores de galinhas
3. Pastores de asnos

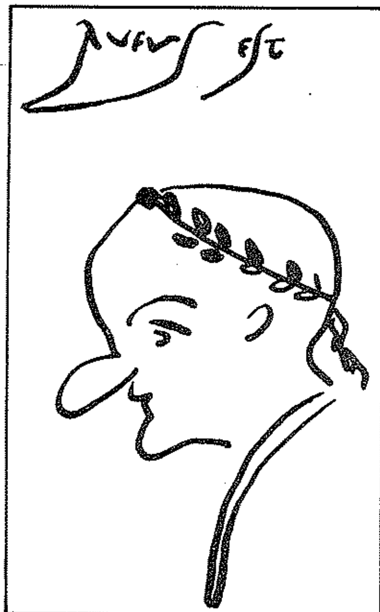
V. DOMÉSTICOS
1. Mordomos

VI. ESCRAVOS
1. Escravos
2. Escravos que cuidam de aves
3. Escravos caixeiros
4. Escravos fugitivos
5. Escravos públicos
6. Feitores

VII. FEIRANTES
1. Vendedores de alho
2. Vendedores de cebola

A maior parte dos grafites, contudo, é anônima. Seu caráter público, por outro lado, confere às intervenções murais traços únicos no contexto da criação cultural popular. Em primeiro lugar, quebram a hegemonia dos meios de comunicação social por parte das elites e impossibilitam qualquer tipo de censura ou limitação. Assim, o aristocrata local N. Istacídio Rufo, que possuía uma mansão em Pompéia, conhecida como *Vila dos Mistérios,* teve o muro norte de sua casa grafitado por um hábil crítico. (Veja na página seguinte.)

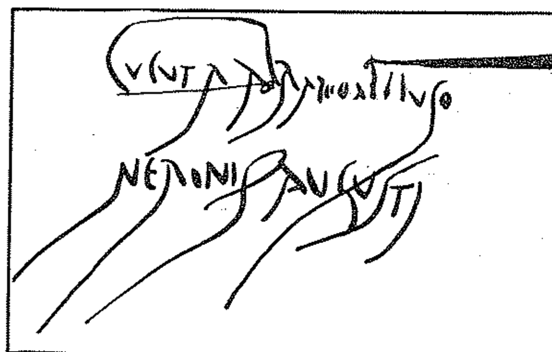
Rufo, representado caricaturalmente narigudo, careca, com queixo grande e orelhas pequenas, aparece laureado como um imperador. Este grafite permite observar o grau da oposição popular à elite local e, ao mesmo tempo, o espaço de liberdade de que dispunha o povo comum graças às intervenções murais. Ainda uma vez, a liberdade do homem contemporâneo parece tão superficial, como diria Marx, peran-



Rufus est = *Este é Rufo (CIL IV, 9226)*

te as várias dimensões expressivas do espaço público antigo. Quê operário poderia, hoje, ter acesso à grande imprensa para publicar uma caricatura? As paredes das mansões dos empresários e dos burocratas, em bairros abastados e longínquos do povo comum, encontram-se guardadas, dia e noite. A leste e a oeste, no capitalismo ou no socialismo real, a dispossessão cultural do homem comum é, em nossos dias, incomensuravelmente mais radical. A ação da polícia em Berlim Ocidental, eliminando os grafites do *Centro Artístico e Cultural Kreuzberg,* liquidando com o centro de cultura mais original da cidade, fala por si mesma.

A irreverência popular não se restringia aos "medalhões" locais mas atingia, com fina ironia, o próprio imperador Nero:



Cucuta a rationibus Neronis Augusti *(CIL IV, 8075)*

"O Ministro das Finanças de Nero Augusto é o veneno", ou seja, o escritor afirma que Nero conseguia verbas para o fisco graças às heranças dos condenados ao suicídio.

Outra característica marcante do grafite reside na inevitabilidade da leitura *pública* das mensagens. Assim, uma declaração aberta exige, muitas vezes, uma resposta também pública, como vimos, anterior-

mente, no caso da disputa de Sucesso e Severo pelo amor da escrava Híris. De qualquer forma, o protesto, ao explicitar-se sem barreiras, expõe todos aos julgamentos públicos. Assim, critica-se o vinho da cidade, elogiando-se Nucéria, a tradicional rival de Pompéia: o que assume, no contexto do massacre de 59 d.C. citado anteriormente, um significado particularmente ácido:

> Caio Sabino Estátio saúda. O viajante apreciará, em Pompéia, o pão, mas beberá em Nucéria. (CIL IV, 8903)

Um homem, tendo exercido oito profissões diferentes e tendo, talvez, despertado a inveja de alguém, recebeu um comentário público bem-humorado o qual chegou até nós sem seu nome – apagado a tempo pela "vítima":

> ... completou já oito vezes, você superará dezesseis. Trabalhou como *barman;* trabalhou como oleiro, salameiro, padeiro, agricultor, bronzista de quinquilharias, vendedor ambulante; agora é oleiro de vasinhos. Para completar, só falta chupar bucetas. Assinado: Primeira Sacerdotisa do culto de Apolo, com o "peixe batedor".

A assinatura do grafite não passa de um pseudônimo, significando "a sacerdotisa com o falo (*sparus* = peixe = falo) que bate". A alusão à última atividade deve ser entendida, como no caso de Marítimo citado no capítulo segundo, se não propriamente como uma profissão, ao menos como prática remunerada.

Os temas dos grafites são os mais diversos. Os mais recorrentes referem-se às campanhas eleitorais; os poemas amorosos, jocosos, satíricos, irônicos são também muito freqüentes. Assinaturas, insultos, caricaturas e trocadilhos espalham-se por todas as paredes.

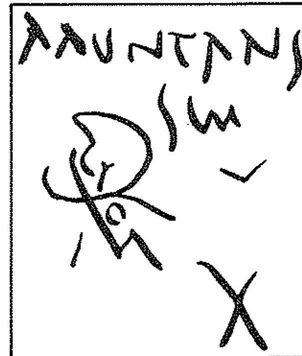
COM O ESTILETE NA MÃO ...

As letras latinas que aprendemos na escola, chamadas maiúsculas ou capitais restringiam-se às grandes inscrições oficiais: eram as letras da erudição, esculpidas na rocha ou batidas em metal. O povo comum utilizava-se da letra de mão ou cursiva que pos-

suía características morfológicas distintas. Antes de tudo, sua forma, tão diversa das capitais, possui uma flexibilidade e uma estética particularmente maleáveis:

A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U X Y Z

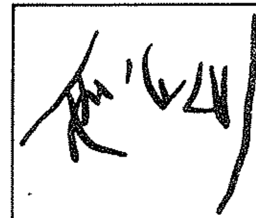
Na medida em que as cursivas são escritas com instrumentos que permitem a continuidade do traço, como o estilete e o pincel, as letras entrelaçam-se de forma sutil:



Montanus sum u (ictoriarum) X Mont (anus)
Sou Montano, vencedor de dez lutas, Montano (CIL IV, 8318)

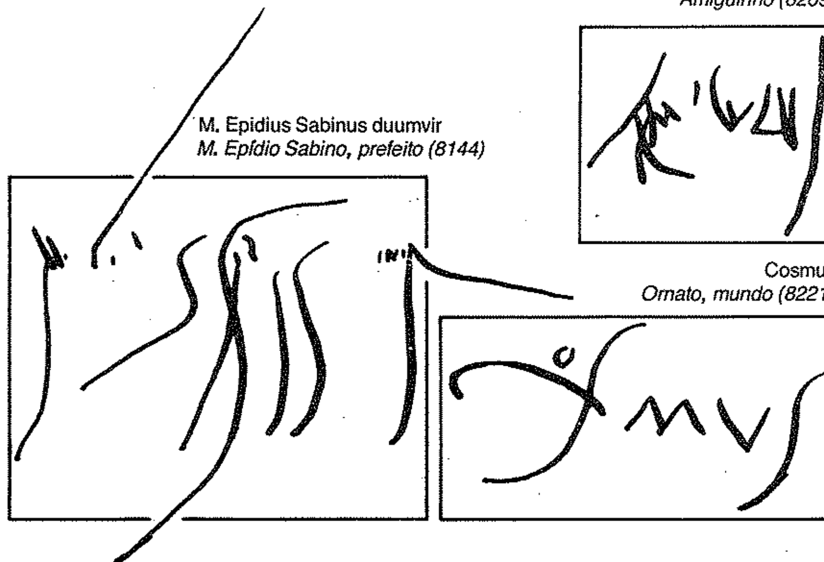
Além disso, as letras tendem a ter seus traços alongados, o que permite uma verdadeira iconografia na simples escrita:

Amiculus
Amiguinho (8269)

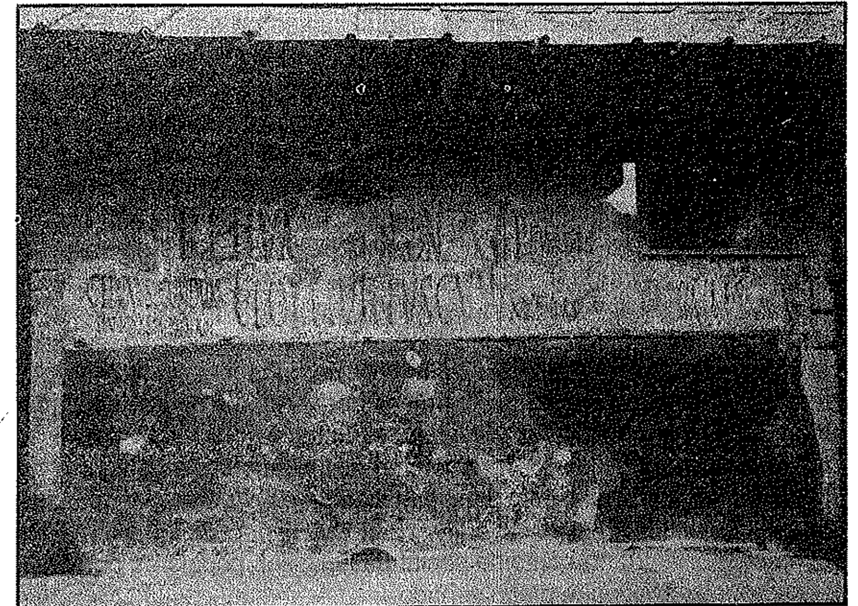


M. Epidius Sabinus duumvir
M. Epídio Sabino, prefeito (8144)

Cosmus
Ornato, mundo (8221)

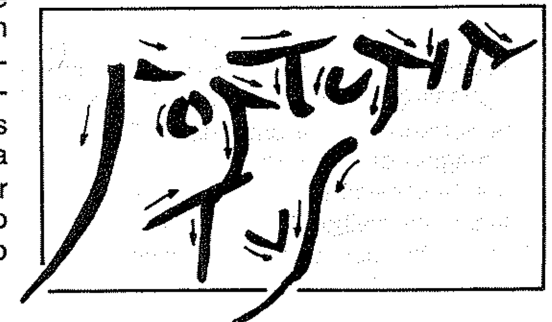


Estas inscrições feitas com o estilete eram, devido à própria facilidade de obtenção do *graphium* (ponta com que se escrevia em superfícies duras, traçando um sulco) as mais populares na cidade. As paredes pompeianas conheciam, também, inscrições pintadas *(tituli picti)*, executadas com pincéis. Embora estas fossem, em parte, obra de



Propaganda eleitoral numa parede de Pompéia (foto do autor).

grafiteiros remunerados *(scriptores* ou *pictores)*, incluíam entre seus autores pessoas comuns. A assinatura de um certo Fortunatus (CIL IV, 7309a) permite observar algumas das diferenças entre o cursivo e o *titulus pictus.* Ainda que os traços gerais sejam semelhantes nas inscrições pintadas, marcam-se mais claramente as direções da escrita pela diferença entre a maior espessura do início do traço e sua diminuição ao final.



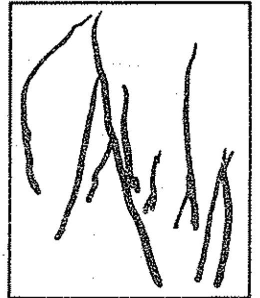
... E UMA IDÉIA NA CABEÇA

Pio Salviano nos seus *Princípios da Estética* distinguia duas formas de linguagem: a língua científica, que possui termos que podem ser substituídos por sinônimos, e a linguagem lírica na qual cada termo, insubstituível, só pode ser repetido. O grafitismo pompeiano, fenômeno não erudito por definição, não científico no sentido de Salviano, exprime, sempre de forma lírica, uma idéia que está presente na cabeça do *scriptor.* Isto se passa não apenas a nível do conteúdo como também da forma. O conteúdo remete ao contexto cultural específico do autor da mensagem, contexto este que engloba fatores de classe social, sexo, idade, posição ideológica, auto-imagem, entre outros. O caso de Montano, citado há pouco (CIL IV, 8318), neste sentido, apenas fornecia uma informação compreensível partindo-se de conhecimentos sociais específicos por parte do seu público. Antes de mais nada, implica o domínio da leitura, de um certo tipo de escrita, popular, as cursivas que vimos acima. Ainda quanto à grafia, supõe a compreensão da palavra *uictoriarum,* abreviada na letra u. No entanto, para se saber que se trata de um gladiador vencedor de dez lutas, deve-se conhecer os *munera gladiatorum* (lutas de gladiadores) e suas regras e características: o *status* servil dos lutadores, as diversas armas e armaduras utilizadas, a espetacularidade do evento, as torcidas, as apostas, a inevitabilidade da morte. O conteúdo desta mensagem funda-se, portanto, no contexto social das classes populares pompeianas e apenas aí adquire pleno sentido.

O conteúdo somente pode expressar-se, entretanto, através de uma manifestação estética. Qualquer mensagem, ao ser exposta, implica, necessariamente, uma forma de expressão que agrada mais ou menos, que possui maior ou menor adequação ao gosto do ouvinte. Não existe, portanto, uma mensagem neutra que já não transmita, pela sua própria manifestação, uma sensação estética. Isto torna-se claro se pensarmos, por exemplo, num galanteio pois, neste caso, impõe-se tocar nos sentimentos antes que transmitir uma mensagem supostamente neutra. A frase "te fiz mulher" carrega em si um potencial estético ponderável. Já "fiz-te mulher", quase ininteligível no nosso português corrente, causa uma sensação de algo fora-de-moda. Uma mulher reagiria de maneira muito diversa ante essas duas frases, provavelmente considerando a primeira como uma paquera interessante e a segunda, na melhor das hipóteses, como um galanteio deslocado e ridículo e, na pior, como uma frase incompreensível. Como quer que seja, é evidente, pelo exemplo, que não há como exprimir um conteúdo de forma neutra. Não há dissociação possível entre conteúdo da mensagem ou nível semântico, e forma da mensagem, ou nível estético.

O grafite, enquanto manifestação artística, exprime-se, simultaneamente, em três níveis: pelo sentido das palavras (nível verbal), pelos seus sons (nível fônico ou sonoro) e pelo de seu desenho na parede (nível visual ou icônico). No que se refere ao sentido das palavras, caberia distinguir as alterações da forma das palavras (morfologia) do encadeamento das palavras na frase (sintaxe). Em termos morfológicos, as palavras possuem sentidos, origens e flexões. Os sentidos das palavras são essenciais para que os homens ordenem e compreendam tanto a natureza quanto a própria sociedade em que vivem.

As palavras são uma *força social* e não simples instrumentos de espelhamento das forças sociais. Cada sociedade empresta significados diferentes às mesmas palavras. Um exemplo permite tornar claro como isto acontece. Assim a palavra *cauda,* embora usada tanto aqui como em Pompéia, não possui o mesmo sentido, pois aqui se refere apenas ao rabo, enquanto em latim designava, também, o membro masculino (falo). Enquanto no nosso contexto social um "rabudo" *(caudatus)* designa o sortudo, em Pompéia referia-se ao bem dotado: (CIL IV, 8738):



CAVDA = Cauda

Além da semia e da polissemia – sobre esta última, remeto ao capítulo 5 – a suposta origem das palavras também possui importância. Assim, a palavra Pontífice *(Pontifex), que faz pontes* entre o céu e a terra, tem para os latinos e neo-latinos, esse caráter de *artífice de pontes,* que inexiste, por exemplo, para os gregos ou ingleses. Note-se, de passagem, que se trata aqui de etimologias populares, pouco aceitáveis para a lingüística, mas de muito impacto em termos de cosmovisão de massa.

As flexões ligam-se à construção da frase, tanto no que se refere à ordem das palavras como à sua presença ou ausência. Um bom exemplo disso é o seguinte grafite (CIL IV, 1877):

Zetema
Mulher trazia um filho semelhante a si
Nem meu é nem me semelha, mas
Quereria que fosse meu
E eu queria que meu fosse

O autor exprimiu-se coloquialmente, o que explica a semelhança notável entre o original latino e a tradução, quanto à forma e ordem das palavras. O vocabulário é popular e não erudito *(mulier* está por *uxor);* a explicitação do pronome *eo* (eu) e a seqüência sujeito, verbo, objeto direto, objeto indireto, assim como a perda do *m* de *uolebam* (eu queria) denunciam uma sintaxe radicalmente diversa da erudita, prenunciando as línguas neolatinas.

CONTRAPOSIÇÃO DAS CONSTRUÇÕES ERUDITA E POPULAR

1. *similem filium uxor sibi ferebat*
2. *mulier ferebat filium similem sui*
3. mulher trazia filho semelhante a si

1. *nec meus est nec me similitudine exscribit, sed*
2. *nec meus est nec mi similat, sed*
3. nem meu é nem a mim assemelha mas

1. *uellem meus esset*
2. *uellem esset meus*
3. quereria que fosse meu

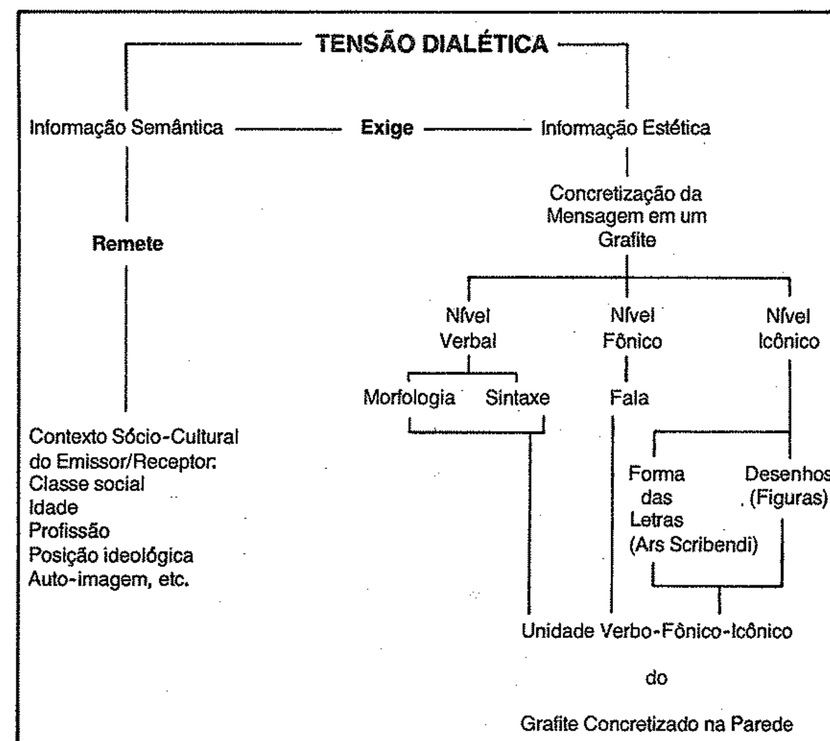
1. ut meus esset uolebam
2. *et eo uoleba ut meus esset*
3. e eu queria que meu fosse

1 = Construção erudita
2 = Construção popular
3 = Construção em português

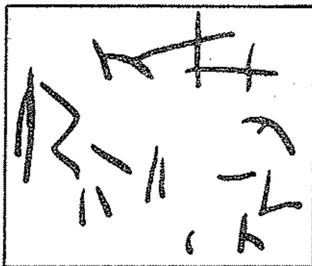
O grafite, além de sua dimensão gráfica, de sua escrita, é expresso, também, oralmente, dando lugar à fruição sonora, através da aliteração, da imitação dos sentimentos transmitidos pela fala e do trocadilho. Os dois primeiros podem ser encontrados nos casos apresentados no capítulo 5 (CIL IV, 8329). Os jogos de palavras surgem, por definição, no linguajar falado e além de seu aspecto lúdico adquirem, às vezes, conotações políticas e filosóficas, como neste grafite a respeito do ditador da Roma republicana, Sila:

Sila era sortudo? Mas foi infeliz! (CIL IV 9099)

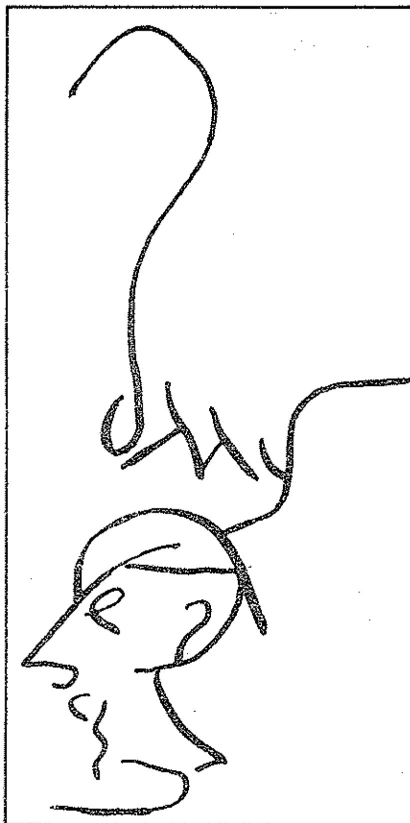
A crítica política a Sila, implícita no grafite, deve ter surgido nos meios populares da cidade, talvez à época da sua conquista pelo general romano em 89 a.C e da implantação dos colonos silanos em 80 a.C., em Pompéia, descontentes com as vantagens auferidas pelos habitantes da *colônia* (sobre isto, veja-se o capítulo 2). De qualquer forma, expressa o pensamento popular de que "é mais feliz o pobre que nada tem que o rico que tudo tem" ou, como se ouvia nas ruas antigas, "nenhum malvado é sortudo (ou feliz)". (Juvenal, *Sátiras,* IV)



Um grafite não se realiza, enfim, sem sua concretização nos traços efetuados pelo escritor na parede. Esta manifestação visual dá-se, necessariamente, na técnica gráfica do autor, pois os grafites compõem-se de letras, separadas ou unidas, que constroem uma imagem (CIL IV, 8520):



Amentius



No desenho poético acima o autor exprime a movimentação, para lá e para cá, em círculo do possuído, em transe. A compreensão do simbolismo da mensagem exige a freqüentação dos meios religiosos populares pompeianos – tão diversos dos templos aristocráticos – e nos quais predominam a possessão, as doutrinas de salvação (soterismo) e os mistérios.

Não se restringe a iconografia parietal às letras e sua disposição no espaço. Às vezes, sucedem-se siglas e desenhos: Decius Mus (Décio, o rato), ao lado, soube dar prova de grande habilidade ao assinar e criar um logotipo do seu sobrenome que se assemelha, justamente, a um camundongo. (CIL IV, 10.205)

PINTURA ERUDITA E GRAFISMO POPULAR

A diferença entre o gosto popular e o gosto das elites, entre princípios estéticos e conteúdos temáticos contrapostos, torna-se muito clara no caso da pintura erudita e do desenho popular parietal. As paredes eruditas encontravam-se sempre repletas de pinturas, fornecendo à elite citadina a criação de uma ilusão, de um transporte no tempo e no espaço, que tendia a isolá-la da vida das classes populares. Este processo começava com os instrumentos – o pincel e a tinta – que, ao exigirem estudo, mão-de-obra especializada e grandes superfícies, impunham uma riqueza considerável. A multiplicação de aposentos fornecia espaço para variados ambientes, transformando seus freqüentadores em verdadeiros *viajantes* no interior da própria mansão. Salas, quartos, banhos e saunas, copas e cozinhas, encadeavam-se, interligados por varandas, pátios e jardins internos, fornecendo ao pintor o espaço necessário para exercitar sua arte.

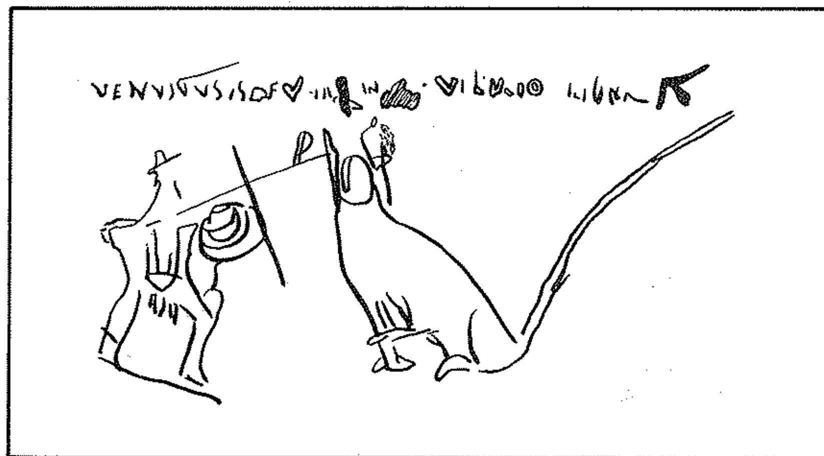
O pintor, um executante pago, não passava, entretanto, de um artesão desprezado pela elite e cuja habilidade encontrava-se, justamente, em ser capaz de expressar e seguir os modelos pictóricos estabelecidos por aquela reduzida elite. Assim, se a autoria manual era confiada a um homem do povo, a composição intelectual encontrava-se firmemente nas mãos da própria aristocracia. A principal característica desta pintura consistia na continuidade, na ausência de rupturas, na sensação de imutabilidade da sua situação social privilegiada. O predomínio das cores e volumes e a ausência de traços delimitadores estabeleciam, desde o início, o campo de atuação do pintor. Os temas abordados remetem todos às noções de estabilidade, imutabilidade, inação, a uma distância, espacial ou temporal, que preserva essa sensação de tranqüila manutenção do *status quo.* As muitas pinturas e mosaicos representando cenas do Egito, com seus crocodilos e hipopótamos, assim como os quadros históricos, dos quais o mais famoso representa a Batalha de Issus (em 333 a.C.) entre Alexandre Magno e Dario III da Pérsia, demonstram bem o caráter escapista desta decoração erudita. A natureza morta constitui, acima de tudo, a representação acabada da busca da imobilidade e de sua defesa ideológica arraigada. Objetos estáticos, animais mortos e imóveis, a realidade privada de movimento: uma natureza morta.

O povo, ao contrário, vivia amontoado em cubículos exíguos e as famílias populares, na maior parte dos casos, não tinham nem acesso a banheiro e cozinha próprios. Isto explica o grande número de padarias, bares e banheiros públicos que, ao mesmo tempo que supriam esses serviços essenciais à população, forneciam um quadro comunitário para a vida do povo.

O grafismo popular diferenciava-se, desde o início, pelo seu caráter coletivo: não se trata de refletir um mundo distante, como no interior das mansões, mas de retratar, nas paredes externas, a vida concreta, as paixões populares em sua imediaticidade.

A primeira característica deste grafismo popular reside na sua autoria, pois aqui não há uma dicotomia entre o autor intelectual e o executor da obra, como na pintura erudita. O artista constitui-se num verdadeiro poeta, pois planeja, executa e repropõe no imaginário coletivo sua própria percepção da sociedade. Seu instrumento é barato e de acesso universal, o estilete *(graphio)* e permite que todos, e qualquer um, possam exercitar sua capacidade poética e artística. Ao impor uma descontinuidade essencial no desenho, já que se funda no traço por oposição ao volume e às cores, o estilete estabelece um campo mais direto e realista de representação. Os temas refletem a ação, antes que a estabilidade, a mudança brusca e repentina, antes que a continuidade, a instabilidade do destino, antes que a segurança proveniente da riqueza.

Nada poderia representar melhor essa estética popular do que os desenhos que, nas paredes do anfiteatro, retratam os jogos entre gladiadores e entre lutadores e feras. A luta entre um certo Venustus e um leão (CIL IV, 8017) permite observar a desumanização do homem, representado significativamente sem rosto, como uma máquina de guerra, um animal (Venustus) contra outro (o leão):



Venustus is fu.. in.. Vibrio lione...
Venustus ? ? ? ?

A significação social dos jogos de gladiadores torna-se evidente no grafite CIL IV, 10.237 (reproduzido na página seguinte), composto de três conjuntos de figuras e de um texto explicativo. Ao centro en-



Hilarus Neronianus, 14 lutas, 12 vitórias, venceu (esta luta)
Creunus, 7 lutas, 5 vitórias, (perdedor, foi) poupado
Príncipe Neronianus, 12 lutas, 10 vitórias, venceu

Espetáculo de Nola, no quarto dia, pago por M. Comidus Heres, em honra dos quatro deuses.

contra-se Hilarus Neroniaus, veterano de 14 lutas, vencedor de 12, conhecido, por seu sucesso, como Príncipe (*Princeps*=primeiro). À direita, encontra-se Creunus, veterano de 7 lutas, vencedor de 5.

Nesta batalha, venceu o primeiro, tendo sido Creunus poupado, devido à sua bravura no combate. À esquerda dos lutadores, encontram-se representados quatro deuses para os quais M. Cominus Heres ofereceu o espetáculo. À direita, três flautistas acompanham musicalmente o certame. Deve-se notar a diferença, na forma de representação, entre os gladiadores, sem expressões faciais ou corpóreas e compostos apenas pelas suas armas, e a presença da individualização humana, nos flautistas e, principalmente ainda mais, nas divindades. Passa-se, portanto, da desumanização abjeta e quase completa dos gladiadores, para a personificação crescente dos flautistas, para chegar à caracterização humana acabada nos deuses. No nível representativo corresponde a um grau crescente de liberdade dos gladiadores (escravos), flautistas (pobres) e deuses (inteiramente independentes).

As lutas entre Oceanus e Aracintus (CIL IV, 8055) e entre Severus e Albanus (CIL IV, 8056) completam este breve esboço do grafismo popular. Oceanus, alforriado e vencedor de 12 batalhas, derrotou e matou, na arena, Aracintus, também alforriado. Albano, forro de Escauro, ganhador de 19 lutas, venceu e matou Severo, forro e vencedor de 13 batalhas:

Oceanus, forro, 13 vitórias, venceu a luta — Aracintus, forro, (morreu)





Severus, forro, após 13 lutas, morreu — Albanus, forro de Escauro, 19 vitórias, venceu a luta

Aqui os gladiadores são representados antes como uma *junção de armas* do que como homens. Não são indivíduos, donos da sua práxis: propriedade particular de outro (como escravos), propriedade coletiva da comunidade (como gladiadores), não lhes resta senão a força de sustentar sua armadura. Nada mais eloqüente do que o grafite acima para caracterizar, *esteticamente*, a despossessão e coisificação derivadas do escravismo antigo. Estes não são os escravos descritos por Aristóteles ou pelo Digesto, instrumentos de uma elite e por ela idealizados: são escravos reais em sua desumanização mais completa e abjeta. Todos os escravos dos autores eruditos reduzem-se a mero detalhe perante estas imagens.

4

FORMAS ERUDITAS NUM VEÍCULO POPULAR

FORMAS DE EXPRESSÃO EM PAREDE E TRANSCRIAÇÃO

As expressões artísticas parietais abrangem uma imensa área de manifestações estéticas, como pudemos observar no capítulo anterior. Nesta pequena introdução à cultura popular antiga, pretendo restringir-me a quatro tipos principais de construções poéticas: cópias de poemas de autores eruditos; poemas de autoria popular mas compostos a partir de regras eruditas de expressão; poesias nas quais predominam os sons e as palavras; e poesias cuja forma das letras e do conjunto das palavras compõem imagens.

No primeiro caso, refiro-me aos versos escritos por poetas latinos eruditos que, através de diversos meios de divulgação – em especial a escola –, difundiam-se entre a população e atingiam as paredes. Alguns compositores populares, por sua parte, escreviam obras poéticas seguindo regras eruditas, ainda que, muitas vezes, seus temas se distanciassem dos padrões da elite. Tratavam de assuntos corriqueiros, das emoções pessoais, da vida nos prostíbulos, ou de trivialidades, à maneira do poeta Marcial (40-104 d.C.). Por vezes, no entanto, assumem uma dimensão crítica notável, como veremos adiante. As outras duas categorias tipicamente populares, dificilmente se enquadrariam na definição estreita de poesia, predominante entre os pompeianistas preocupados com os grafites. Contudo, caberia lembrar, com Goethe, que

Os poetas não amam calar-se,
Querem às massas mostrar-se.

As poesias construídas na tecitura fônico-verbal do artista expressam o gozo sensível da sua fruição a nível da sucessão agradável de palavras e sons. Neste caso, a musicalidade do encadeamento das palavras produz o efeito estético desejado pelo autor. O grafite paulistano

Amanhã há de ser a manhã, mãe amanhecer!

constitui um bom exemplo do emprego da aliteração criadora de sentido. Assim, a repetição do som *man,* sentido quatro vezes seguidas, conduz o leitor aos sentidos correlatos de futuro (amanhã, amanhecer) e de geração, criação (mãe, amanhecer). Já em outros poemas predomina a linguagem visual, cuja iconicidade não elimina, entretanto, sua dimensão verbal ou oral.

Estas duas formas de expressão simbólica constituem criações autêntica e especificamente populares, ainda que encontremos semelhanças aparentes em certos poemas helenísticos. Sua especificidade, que explica seu sucesso e originalidade, consiste na sua base social popular e no seu meio exclusivo de expressão: as paredes. Como disse o poeta alemão, "querem às massas mostrar-se".

Cada um dos poemas trabalhados no decorrer deste e do próximo capítulo será analisado a partir dos seus interdependentes aspectos sociológicos, semânticos e estéticos. Entretanto, se "na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem", então cabe "transcriar o perfil sensível da mensagem, a forma", nas palavras de Haroldo de Campos. Isto implica um duplo movimento de recriação de um estranhamento estético e de transposição sócio-cultural. No primeiro caso, deve-se, antes de tudo, criar um efeito estético equivalente ao original, no idioma e na mídia de transposição. Neste livro, portanto, tento transcriar os poemas em *português,* nas dimensões de uma página impressa. Em seguida, procuro preservar o modo de representação próprio do poema de origem, sua autoconstrução estética. Em nosso caso, a concisão do latim e o registro poético múltiplo (verbal, oral, icônico) fundamentam o "estranhamento" produtor de informação estética inovadora.

A transposição sócio-cultural, por sua parte, envolve um processo aparentemente contraditório de aproximação e distanciamento. Impõe-se, assim, aproximar conceitos socialmente significativos no contexto cultural de origem para aquele do leitor. Categorias como *amor, liberdade, espetáculo* ou *regime militar,* apresentam-se como parcialmente equivalentes e compreensíveis. No entanto, estes conceitos encobrem significações muito diferentes. O amor, por exemplo, apresenta-se de forma tão variada nas diversas sociedades e, no interior de uma mesma sociedade em épocas e grupos sociais diferentes, que se deve esclarecer, em cada caso, a que nos referimos ao falar em amor.

De modo que se deve estar atento para diferenciar conceitos aparentemente semelhantes, como, por exemplo, *amor* e *liberdade,* transcriando, em *nosso* contexto popular, algo que seja o nosso conceito de *amor* e de *liberdade.* Evita-se, assim, confundir a *liberdade* numa sociedade escravista, com sua conotação de liberdade de não ser escravo, com a nossa liberdade, de não ir à escola, por exemplo.

ERUDITO E POPULAR

Para que possamos entender a distância que separava a língua e as expressões poéticas eruditas das populares deve-se estabelecer uma comparação com o que se passa hoje. Quatro características do português erudito encontram correspondência na configuração do latim erudito das elites pompeianas. Em primeiro lugar, a normatização e estabilização do idioma erudito implicam a caracterização de um período áureo da língua, cujos autores estabelecem os padrões de correção a serem seguidos. Assim, a linguagem dos autores de meados do século passado até inícios deste século (Machado de Assis, Rui Barbosa entre outros), constitui modelos a serem respeitados na língua escrita atual, o que gera entraves à identificação entre a língua erudita e aquela falada. A própria compreensão de uma frase como *fi-la feliz (= eu a fiz feliz)* torna-se difícil, tendo caído em desuso a posposição do pronome da terceira pessoa. No caso de Pompéia, os autores de meados do século I a.C., portanto em um século anteriores aos nossos grafites, constituíam-se nos modelos clássicos.

A par desse fenômeno, ocorre outro correlato e que se refere à formação, na língua erudita, de um apego artificial às supostas origens clássicas de certos maneirismos. Assim, o português oficial emprega grande número de palavras e construções latinas e gregas, ausentes do modo de falar corrente, e que acabam por aumentar o fosso entre as maneiras erudita e popular de expressão. Enquanto no uso cotidia-

no "a gente vamos ver uma operação", para a língua erudita "nós vamos assistir a uma intervenção cirúrgica". A primeira frase possui as características próprias de uma língua viva e criativa: simples, homogênea e vigorosa, que se conforma às suas origens. De fato, enquanto na frase popular o vocabulário é usual (a gente, operação, ver) e sua concordância corrente (a gente vamos), na erudita as palavras afetam artificialidade (intervenção cirúrgica, assistir), e sua estrutura e concordâncias são arcaizantes (nós vamos, assistir a).

Algo semelhante ocorria em Pompéia, pois na língua erudita predominavam tendências arcaizantes e helenizantes, enquanto a língua do povo refletia as transformações usuais decorrentes do seu próprio uso quotidiano. Assim, enquanto o latim erudito das elites se baseava na utilização de palavras em desuso e em flexões não mais utilizadas, o latim popular desenvolvia-se na direção justamente das línguas neolatinas, como o português. Basta o seguinte exemplo para demonstrar, a um só tempo, as semelhanças e diferenças entre os dois tipos de expressão:

Erudito:	*Frigidam*	*dominam*		*audiebam*
Popular:	*eo*	*audieba*	*domna*	*frida*
Português:	eu	ouvia	(uma) dona	fria

Um terceiro ponto refere-se ao papel exercido pelo ensino na submissão, por parte do povo, ao latim erudito dos gramáticos. A escola exerce um papel central na difusão e interiorização, na criança, de uma língua que ela não fala mas que lhe serve de parâmetro a ser seguido. Este fato torna-se tanto mais essencial – tanto em Pompéia como hoje –, quanto a escola, ao dirigir-se às massas, acaba por fazer entrar na linguagem popular, modos de expressão eruditos que, mesclados com os elementos populares de origem, terminam por forjar uma nova língua popular. O povo incorpora múltiplas palavras e estruturas eruditas, quer seja no uso corriqueiro, quer seja no uso específico em certas situações sociais, como no contato com os membros da elite.

Por fim, caberia diferenciar os diversos níveis de expressão, tanto da língua erudita como popular. Esta última apresenta variações de cunho regional (regionalismos), profissional, segundo o ambiente e conforme o veículo (língua falada ou escrita). No caso de Pompéia, a linguagem popular caracterizava-se, certamente, por peculiaridades próprias da região da Campânia, na Itália Central, particularmente pelo uso de expressões oscas e gregas. Padeiros, oleiros e vindimadores também possuíam particularidades na sua fala, assim como variaria o modo de falar de uma festa para uma cerimônia religiosa, em casa ou no prostíbulo. No entanto, o que mais interessa é a língua popular escrita, devido à própria documentação disponível. Mesmo hoje, um texto

escrito por um operário não corresponde à sua própria fala cotidiana; a escrita possui uma influência mais sentida da língua erudita. O mesmo devia ocorrer em Pompéia, pois ao escrever algo na parede, o autor procurava adaptar-se, ainda que formalmente, à língua erudita. Assim, quando vimos, no capítulo anterior, a frase *"Mulier ferebat filium similem sui"* (a mulher trazia um filho semelhante a si), pode-se supor que, na verdade, seu autor a formulasse assim: "muliere fereba filiu simile sui", na medida em que as terminações *m* e *t* já não eram pronunciadas. Ainda hoje, um homem do povo escreveria *mulher e filho,* embora falasse "muié" (ou "mulhé") e "filiu", devido ao mesmo efeito corretor da língua erudita escrita.

A poesia popular de cunho erudito, que veremos neste capítulo, segue, por outro lado, as regras de composição clássica e funda-se numa determinada sucessão de vogais longas e breves (verso métrico). Sua transcriação deve preservar, não tanto as "rimas" e a métrica originais, como seu efeito estético. Neste sentido, portanto, parece-me justo *concretizar* a mensagem simbólica, como faz Augusto de Campos na transposição do famoso poema de Horácio (1, 11), *Carpe diem:*

não me perguntes
        –é vedado saber–
o fim
que a mim
e a ti   darão os deuses
                Leucônoe
        nem babilônicos
números consultes   antes
        o que for   recebe
quer te atribua muitos invernos
quer o último
                que o mar Tirreno debilitas com abruptas
r
o
c
h
a
s
    bebe o vinho   sabe a vida   e curta
a longa esperança
                enquanto falamos
                        foge
                            invejoso
o tempo
    – curte o dia –
                desamando amanhãs.

DIFUSÃO POPULAR DE AUTORES ERUDITOS

Nas paredes de Pompéia encontraram-se trechos de diversos autores latinos, que deviam ser conhecidos nos meios populares. Até o momento, os escritores encontrados atingem quase a dezena: Catulo, Ênio *(Anais)*, Horácio *(Epístolas e Odes)*, Leônidas de Tarento (em grego), Lucrécio, Marcial, Ovídio *(Amores, Arte de Amar, Metamorfoses, Heroides)*, Propércio e Virgílio. O meio privilegiado de difusão destas obras eruditas, assim como dos modos de composição clássicos, devia ser a "escola primária" que, sendo paga, estava longe de atingir toda a população. No entanto, enquanto a educação erudita (primária e secundária) restringia-se aos meninos, a julgar pelas inscrições encontradas as meninas pobres tinham mais oportunidade de estudo do que as filhas da elite.

Dos poemas reportados nos muros da cidade, chama a atenção a engenhosa junção de dois trechos de Ovídio (*Amores* 3, 11, 55) e Propércio (1, 1, 5), com apenas uma ligeira alteração no verso citado deste último poeta (CIL IV, 9171):

Uma garota clara ensinou-me a odiar as escuras.
Odiarei, se conseguir: se não, involuntariamente, amarei.

As garotas recatadas transformam-se em *garotas escuras*, permitindo ao autor adaptar os versos originais a seu contexto pessoal. A criação poética original de Ovídio e Propércio que, segundo Paul Veyne, "dispensa a realidade e na qual a forma desmente o conteúdo", adquire, nas mãos deste pompeiano anônimo, a dimensão sensível, concreta, típica do perfil estético popular.

POESIAS DE CUNHO ERUDITO

O verso erudito mais difundido nas paredes de Pompéia refere-se às palavras iniciais da *Eneida* de Virgílio (1, 1):

Canto as armas e o homem

A *Eneida* foi composta na época de Augusto (31 a.C. a 14 d.C.) como um épico que relata tanto as origens míticas de Roma quanto

do regime militar implantado por Otávio ao fim das Guerras Civis (31 a.C.). Diretamente, a obra narra as façanhas de Enéias, herói ligado ao surgimento de Roma e da *gens Iulia* de César e Augusto. Encontra-se assimilado no personagem central a figura do chefe militar *(imperator)* do fim da República e, nos guerreiros, aquela dos soldados que acompanhavam seus líderes. Autores eruditos têm, desde então, proposto em contextos culturais diversos, esse culto à bravura militar:

Canto as armas piedosas e o capitão.
(Torquato Tasso, *Jerusalém Libertada* 1, 1)

As armas e os barões assinalados
(Camões, *Os Lusíadas* 1, 1)

Em Pompéia, numa lavanderia (*Regio* IX, *Insula* XIII), encontrou-se um grafite que retoma os famosos versos virgilianos da seguinte forma (CIL IV, 9131):

Canto os lavadores e a coruja, não as armas e o homem.

O editor desta inscrição a interpretava como o possível início de um hino dos lavadores ou, ao contrário, talvez não seja um verso laudatório, mas o poeta tenha aumentado o valor dos lavadores e da coruja por retórica ou, mais provavelmente, por ironia. Outros propuseram uma solução mais prosaica: seria uma alusão ao dono da lavanderia, chamado Fábio Ululotrêmulo, uma propaganda feita pelo proprietário em louvor à sua loja. Contudo, nenhuma destas interpretações dá conta da composição como um todo, nem permite compreender sua significação social. O autor da intervenção contrapõe-se à concepção épico-aristocrática dos círculos dirigentes romanos, expressa nos termos *uir* (grande homem, herói, chefe militar) e *arma* (guerreiros, soldados) e à subjacente noção cíclica de história aí implícita: Roma começaria com um regime militar que, após um longo intervalo, ressurgiria na forma do Principado de Augusto. O *scriptor* nega-se a louvar essa tradição e esse regime, opondo aos seus termos os simples lavadores e sua divindade protetora, a coruja. Num simples verso, toda uma subversão de valores: do guerreiro mítico ao trabalhador, do insigne ao insignificante, do singular ao plural, das altas esferas dos "podres poderes" para a vida do dia-a-dia!

Sua transcriação no nosso contexto cultural deveria preservar, a um só tempo, sua ironia crítica e sua alusão a um clássico erudito. Neste caso, parece-me apropriado tomar *Os Lusíadas* como ponto de

partida, contrapondo aos soldados conquistadores portugueses (armas) e seus ilustres comandantes (barões assinalados), a simplicidade das nossas baianas e seus santos-protetores (oxalás):

> As baianas e oxalás assinalados, não as armas e os barões

Os temas amorosos revelam, por sua parte, um lirismo semântico e estético bastante apurado. O belo dístico dedicado à amada Sabina contém, além de um encanto fônico equilibrado, figuras de linguagem originais:

> Assim te toques sempre florescer, Sabina,
> toque a beleza e sejas uma menina por muito tempo (CIL IV, 9171)

Todo o poema se constrói sobre a questão do tempo e da sua superação: do tempo da beleza juvenil (florescer; menina), portanto passageira, efêmera e da superação dessa efemeridade pela volição do amantes de eternizá-la (sempre; por muito tempo). Além disso, a repetição do verbo tocar, referindo-se, assimetricamente, a um movimento (florescer) e a um estado (beleza) cria uma agradável sensação de flexibilidade. Para recriar esse efeito estético caberia propor uma construção espacial do poema fundada na transcriação da temporalidade original:

te toque
s
e
m
p
r
e
florescer, Sabina
a beleza
te toque
e
sejas
s
e
m
p
r
e
menina

Os temas *amor* e *tempo* aparecem, também, numa bela quadra cuja leitura, contudo, apresenta dificuldade quanto ao verso final. O quarto verso refere-se ao Amor *(Vênus)*, dando um sentido e uma forma estética que completam os três versos anteriores:

> Nada pode durar eternamente:
> ainda brilha forte o Sol e volta-se para o Oceano;
> Febe (Lua) diminui logo aós a sua cheia.
> Assim, a força dos encantos amorosos transforma-se, com freqüência, em brisa suave.

O poema constrói-se na caracterização da transitoriedade da natureza e, portanto, do amor. Os elementos articulam-se em três momentos sucessivos e interdependentes, construindo uma unidade indissolúvel. O primeiro verso enuncia a evanescência de tudo, sua finitude inevitável. Os dois versos seguintes demonstram a inexorabilidade da sucessão dos dias (verso 2) e dos meses (verso 3) e indicam, dessa forma, que o tempo passa devido aos fenômenos naturais (Sol e Lua) e não humanos. O último verso introduz esse elemento humano, o amor, sob a forma, no entanto, de uma força extra-humana *(Vênus)* e que também em sua trajetória assemelha-se aos outros processos naturais: da sua dureza e consistência original já não resta senão uma brisa suave. Este verso refere-se, a um só tempo, à potência física e à força do impulso amoroso que se esvaem, com o correr do tempo, tornando-se etéreas como brisa suave. Contudo, se o Sol *sempre* se põe no oceano e a Lua nova *sempre* sucede a cheia, a humanidade do amor faz com que o certo se torne *freqüente*, o impulso natural incontrolável ceda ao homem: ferida divina, o amor é do homem, como o homem do amor.

Nada pode eternamente D U R A R
a
h o
l S
i o
r l
nem bem b reabsorve o Oceano
d
e
c
r
e
s
c
e a Lua há pouco Cheia
r
o amiúde embora
m v
a i
o r
d a
o b
s r
l i
u s
p a
m s
i u
assim também o a
v
e

Possuímos uma composição (CIL IV, 8873) que nos transporta para uma outra temática, crítica, mordaz, ácida e cuja autoria – feminina – torna ainda mais inusual e surpreendente:

> Nego todos os Deuses. Vença, vença, pantorgana Tal Canta Apolo com a cítara. Eu sou uma flautista, né? Que tenha a cor da girafa como Aquiles pela claridade. Estou com raiva. Ora, a solução, agora, é Vulcano.

Este poema de difícil interpretação permite-nos observar como a erudição constrói seu discurso a partir de uma certa imagem reducionista e estreita da cultura popular. Matteo Della Corte, no CIL IV, 8873, comentava-o da seguinte maneira:

> Está claro que os versos foram escritos por uma flautista anônima como um insulto a uma rival, chamada Tal..., que a venceu numa competição de canto e música (cítara). Ignoramos de que modo Vulcano poderia ajudar à suplicante flautista raivosa.

No entanto, esta visão prosaica, de uma disputa entre duas mulheres, não se sustenta, na medida em que não dá conta do poema como um todo. De fato, a negação dos deuses, a ridicularização de Apolo e Aquiles e o recurso a Vulcano, explicitamente articuladores do poema, desaparecem na explicação simplificadora de "briga de cozinha"...

Os versos, escritos por uma mulher bastante pobre e cuja profissão – flautista – era muito mal vista pela elite, constroem-se como uma crítica severa aos valores eruditos. O primeiro verso estabelece o campo de contestação que se mantém até o final: "nego todos os deuses" define um campo, a religião oficial, e a sua contestação programática. No segundo verso a poetisa contrapõe o deus tutelar (ou santo padroeiro) de Pompéia, com seu instrumento musical caro e de elite (cítara), a si mesma, simples artista popular, com seu instrumento barato e de confecção artesanal. O poema conclui com uma ridicularização de Aquiles, a reintrodução explícita da autora que se declara inconformada, revoltada, desajustada; a única solução é a própria negação, implícita na referência a Vulcano como deus destruidor da ordem cósmica.

A contestação aos valores correntes na sociedade pompeiana, expressa neste poema em termos eloqüentes, demonstra a que ponto a consciência popular poderia pôr em xeque os fundamentos mesmos da sociedade em que os grupos subalternos viviam.

A transcriação desta construção poética no nosso contexto exigiria, assim, a manutenção de um tom confrontatório, agressivo, iconoclasta. Por outro lado, o registro religioso, sobre o qual se assenta sua crítica, perde muito do seu impacto se mantido em nossa transposição: hoje, muitos negam os deuses e *todos* negam os deuses gregos e romanos. A manutenção do nível mitológico não consegue preservar a intensa acidez originária. Pode-se recriar o mal-estar predominante neste grafite latino deslocando-se seu eixo articulador para a própria alienação da cultura popular na indústria cultural de massa:

> Nego o Rei e todos os ídolos
> da juventude.
> Canta lá um Titã, no palco, com sua guitarra
> eu canto, no meu canto, meu próprio encanto.
> Pareçam brancos, louros, brazilianos
> como seus patrões americanos.
> Tô puta: a (dis) solução é
> a revolução.

Os deuses, invenções de uma elite para sua dominação, não eram mais concretos que os ídolos, criados *de* e *por* uma outra elite, a indústria cultural. Os instrumentos caros (cítara e guitarra) e a sua execução olímpica opõem-se à *própria* prática (da flauta e da voz); a execução de uma partitura contrapõe-se à criação, o executante ao poeta criador. A aparência do homem do dia-a-dia diferencia-se do *look* dos astros (deuses ou ídolos), as belezas da platéia não são as mesmas do palco, os homens de carne e osso não são criações estéticas de (alguns) gregos e americanos. A revolta implica a destruição da ordem vigente, sua supressão e superação: dissolução, revolução. No poema de uma humilde mulher pobre, revela-se uma face pouco conhecida dessa cultura popular, sua capacidade de contraposição, de negação, dos valores sociais mais caros às elites.

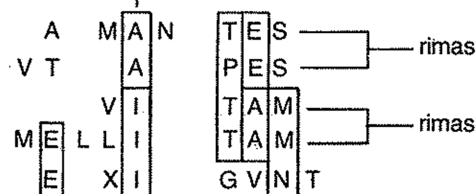
5
EXPRESSÕES ESTÉTICAS HETERODOXAS

A POESIA SONORA

Os temas amorosos ou líricos encontram-se entre os mais recorrentes nas paredes pompeianas. As belas e agradáveis expressões poéticas não raramente se encontram disseminadas pelos muros da cidade. As reações ao amor e ao erotismo numa cidade como Pompéia, dedicada à divindade protetora destes sentimentos *(Venus Fisica)*, variavam do apoio e participação entusiásticos até a censura formal. Um bom exemplo disto são os grafites (CIL IV, 8408) escritos por três pessoas sucessivamente e com opiniões divergentes. O primeiro deles, utilizando-se do recurso da aliteração e da metáfora, comparou os amantes às abelhas na sua busca de uma vida doce:

Amantes	*ut*	*apes*	*uitam*	*mellitam*	*exigunt.*
Os amantes	como	as abelhas	uma vida	doce	buscam.

O poema constitui-se, a nível formal, de uma bem articulada junção de sons semelhantes: a repetição dos *as* e dos *ms, ns, ps* e *ts* dão uma sensação sonora particularmente agradável. O esquema permite observar como a construção do poema implicou uma escolha detalhada das palavras *enquanto distribuição de sons* no interior da frase. Isto fica ainda mais evidente ao prestarmos atenção na acentuação da frase como um todo:



Os sons semelhantes estão assinalados por retângulos.

Esta forma liga-se, por sua vez, ao conteúdo, na medida em que o autor opõe dois sujeitos, *amantes* e *abelhas*, e dois objetos, *vida* e *algo melado*, unificados por um único verbo, *buscar*. No entanto, o poema encobre, aparentemente, uma certa falta de lógica, pois as abelhas não buscam, literalmente, uma vida doce, mas *coisas* doces, flores, por exemplo. Assim, uma coerência lógica formal da frase exigiria uma outra construção:

> Os amantes buscam uma vida doce assim como as abelhas buscam coisas doces.

No entanto, além da clara perda de beleza formal do original, isto acabaria com a ambigüidade propositadamente mantida pelo autor ao associar homens e abelhas, portanto igualando o instinto animal das abelhas ao sentimento humano da busca do amor. Assim como a abelha procura, incontrolavelmente, as coisas meladas, os amantes buscam a vida doce. Subentende-se que, enquanto a vida doce das abelhas são as flores, para os amantes a doçura é a própria vida de doces prazeres amorosos.

A transposição desta poesia para o nosso meio exigiria a manutenção da força da assimilação original entre humano e animal, assim como da beleza sonora, afastando-se, por outro lado, decisivamente da união entre vida e doçura:

> Amantes abelhas vivem vida corrida.

A relação entre o passional e o instintivo apresenta-se invertida, pois o descontrole não se dá mais pelo prazer da *vida doce* mas pela pressa alienada da *vida corrida* que une amantes e abelhas.

Retornando à parede pompeiana, não é de espantar que esta mensagem altamente poética e favorável ao amor estimulasse as

mais variadas reações, algo típico deste meio de expressão de massa. Possuímos duas intervenções subseqüentes a este grafite, reações diferentes mas que confirmam sua força expressiva. Uma exprimiu um desejo de que assim fossem as coisas na realidade:

Antes fosse assim!

Em seguida, outra intervenção ao contrário, demonstrou sua insatisfação e divergência:

Amantes, Amantes, precisam é de tratamento!

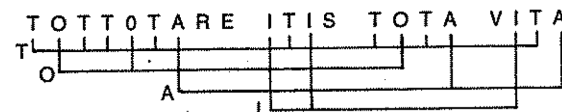
Um outro grafite permite observar como mensagem, forma de expressão e local de exposição encontram-se inextrincavelmente ligados. Na região I, *insula* (quarteirão) X (veja-se mapa da cidade à página 27) localiza-se um palacete, conhecido como *Casa del Menandro* em cujas paredes encontraram-se muitos grafites (CIL IV, 8310 a 8357), três dos quais citados neste livro (CIL IV, 8318, p. 34; 8329, p. 58 e 8349, abaixo). Esta casa de veraneio pertencia à família dos Poppaei e constituía, na verdade, um grande conjunto de aposentos e ambientes destinados, alguns, ao senhorio nas suas estadas na região e, outros, à criadagem. Isto explica a presença de tantas inscrições no interior da mansão, pois, certamente, tinham acesso a ela não apenas os empregados da casa como seus amigos (CIL IV, 8347) e conhecidos, gladiadores (8318), escravos (8321) e pobres em geral. A entrada de estranhos também é provável, já que o dono do imóvel devia possuir um bar e alguns quartos alugados ao lado da sua casa, na esquina. Na medida em que o seu intendente morava na *Casa del Meandro* e dali administrava este e outros bens dos Poppaei em Pompéia, muitos clientes deviam ser atendidos no seu escritório.

Na parede do corredor interno onde, provavelmente, os clientes esperavam para serem atendidos, encontrou-se a seguinte inscrição (8349):

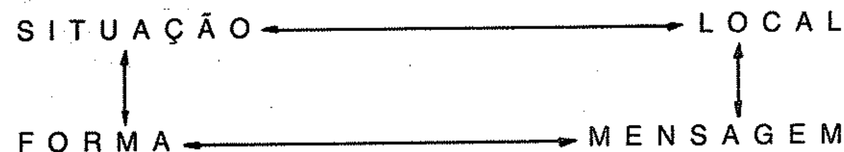
	Tottotare	itis	tota	uita?
Literalmente:	*Fazer totó (=balbuciar)*	*vais*	*por toda*	*a vida?*

A mensagem é clara: "o blá-blá-blá vai demorar muito?". Trata-se de expressar a insatisfação com a demora e com a indecisão, caracte-

rísticas do balbuciar, assim como com a repetição dos mesmos argumentos de sempre implícitos no gaguejo. *Tottotare*, expressão popular inexistente na linguagem erudita, engloba não apenas a noção de balbucio como ressalta a incapacidade de articulação da criança ("gugudadá") e o tom grosseiro da fala rústica. A repetição de sons que permite ao autor anônimo passar essa impressão de alguém gaguejando pode ser percebida se observarmos a disposição sucessiva das letras T, O, A e I:



A longa duração, sugerida a nível semântico ("por toda a vida"), expressa-se, também, na sucessão de vogais longas e na repetição de sons próximos (to, ta e it). Desta forma, esta construção possui, tanto em sua mensagem como na sua forma, uma unidade na qual o poeta soube entremear mensagem, forma, local e situação de forma orgânica. Um simples protesto de quem espera ser atendido transformou-se num poema que denuncia e põe em questão, quase filosoficamente, uma espera sem sentido e embusteira. A situação (espera do cliente e embromação do intendente) e o local desencadeiam um processo de criação artística na parede, cuja forma e conteúdo questionam o caso específico de quem espera e, em termos gerais, o próprio estado de enganação que advém de uma fala sem sentido. Instaura-se, portanto, um processo de auto-alimentação entre os quatro elementos inextrincáveis constitutivos do poema:



A transcriação desta obra requereria a preservação de uma situação e de um local específicos, elementos centrais da sua constituição como poema, inscrito em práticas sociais concretas. Na medida em que não poderíamos, nos limites deste livro, grafitar uma parede real numa determinada situação social, torna-se necessário propor momentos e locais hipotéticos e, a partir daí, recriar com uma tecitura poética apropriada, o poema anônimo. Neste caso, em nosso contexto cultural, as paredes de uma sala de aula parecem incitar a uma reflexão crítica sobre a relação entre o professor e os seus alunos. A analogia torna-se

tanto mais válida se pensarmos na *autoridade,* investida tanto no intendente pompeiano como no professor atual e na *situação* dos clientes e alunos, espectadores passivos de uma fala muitas vezes alienante, incompreensível, repetitiva e infantilizante. A crítica institucional à administração (ali) e à Escola (aqui), possui, em ambos os casos, uma abrangência genérica que permite questionar a própria noção de discurso, encarado como esvaziamento expressivo, um muito falar e nada dizer:

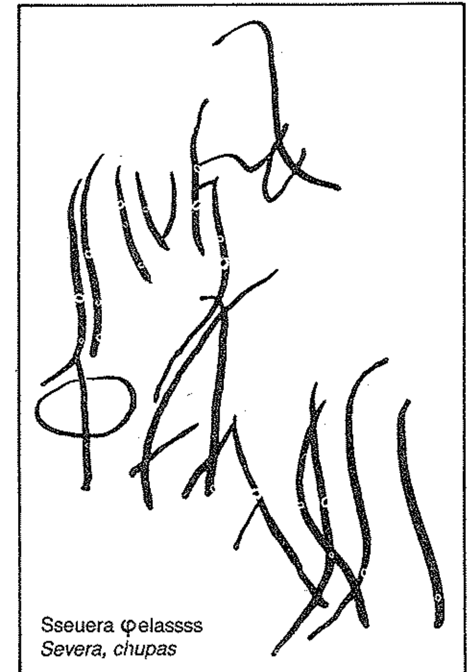
Babababacas bababando bababaqueiam bababaquices.

A linguagem popular, presente na expressão *tottotare* original, transforma-se na gíria "babaca", permitindo recriar a aliteração e o sentido negativo da fala vazia. A baba, além de manter a unidade fonética (baba babaca) do poema, permite caracterizar a fala retórica dominada antes pelo excesso de salivação (baba) que pelo conteúdo em si. Por fim, a generalização implícita na frase transcende a parede da sala de aula e, portanto, a relação professor/aluno, para referir-se a toda relação, no mundo contemporâneo, entre a fala alienada e os seus ouvintes.

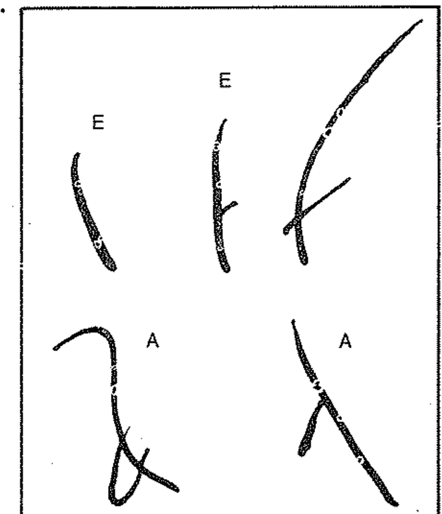
EXPRESSÕES VISUAIS

Uma especificidade do grafite, sua configuração numa parede, possibilita-lhe atingir níveis de expressividade icônica muito elevados. Quatro exemplos pompeianos permitem avaliar como a estética popular pode adquirir autonomia criativa, sutileza e profundidade sem perder seu caráter propriamente de massa. Seus temas referem-se ao cotidiano dos pobres, às suas paixões, justamente àquilo que faz do povo um grupo social diferente das elites: remetem, portanto, à sua alma.

O amor, ainda uma vez, apresenta-se no centro das atenções do homem comum. Um grafite anônimo (CIL IV, 8329) demonstra bem como um tema erótico esculpe-se, nesta poética popular, num jogo de apresentação e ocultamento habilmente construído. Um poema icônico, por definição, não pode ser transcrito em letras impressas e, menos ainda, traduzido literalmente. No entanto, para que sua compreensão seja mais clara, iniciarei com uma transcrição suposta e uma tradução aproximada para, ao final, estabelecer os níveis e critérios de construção poética utilizados pelo autor e aí implícitos.


Sseuera φelassss
Severa, chupas

O poeta interpõe à percepção do leitor múltiplas barreiras mediadoras, expondo e ocultando, a uma só vez, sua mensagem. Utiliza-se, para isso, de dois recursos básicos: a disposição das letras e sua alteração formal. A frase é escrita em duas linhas contrapostas, ascendente a primeira e descendente a segunda. Além disso, os esses iniciais e finais são multiplicados, dobrados em *Severa* e quadruplicados em *felas,* e a letra *f* é substituída pela sua homóloga grega (φ). Ainda mais, o autor utiliza-se de duas grafias diversas das letras *e* e *a*. *E* escreve-se com um único traço na primeira vez que aparece (s*e*uera) e com dois nos outros dois casos (seu*e*ra f*e*las). *A* escreve-se, ao final da primeira linha, com dois traços curvos, assemelhando-se na forma ao nosso *a* de imprensa; por outro lado, em fel*a*s, dois traços retos compõem um *a* muito diverso.



As alterações formais impostas pelo poeta à construção ortográfica corrente dificultam sua leitura e põem-nos uma questão imediata: o que explica as modificações propostas pelo autor, quais seus objetivos? Em primeiro lugar, deve-se ter em mente que, para um pompeiano comum, a leitura deste grafite não seria imediata, pois a ortografia usual diferencia-se muito daquela aqui utilizada. Compare-se a figura do poema da página seguinte, e sua transcrição em letras correntes.

Seuera felas

O primeiro objetivo do poeta consiste, justamente, em dificultar a leitura e causar uma sensação de estranhamento no leitor. Superadas estas barreiras iniciais, um pompeiano teria chegado ao nível semântico da mensagem: Severa, chupas. No entanto, ao chegar-se à frase, após sua *decifração,* resultado de um processo de análise, de desmontagem de barreiras, o leitor inevitavelmente questiona sua própria habilidade de leitura: "se era só isso, por que tantos rodeios?". A partir desse momento, implanta-se uma nova insatisfação, uma nova dúvida, e reinicia-se a decodificação da mensagem, agora em seu nível propriamente icônico.

As alterações ortográficas parecem não ser fortuitas, enquanto a mensagem semântica dá as pistas para a compreensão do poema. Em

Primeira linha
Segunda linha

outras palavras, é a frase (Severa, chupas) que explica a forma, assim como esta havia permitido chegar àquela. A frase, portanto, representa uma imagem correspondente à mensagem. Deve-se procurar, dessa forma, os dois personagens ali presentes (um homem anônimo e uma mulher de nome Severa) na ação descrita. A identificação das imagens inicia-se pelas cabeças feminina e masculina marcadas, como vimos acima, por duas letras alteradas e que tomam uma forma circular:

Cabeças
feminina
masculina

Em seguida, pode-se distinguir o tronco e as pernas do homem, compostos pelo final da primeira linha e do meio da segunda:

cabeça
tronco
perna
perna

Por fim, a multiplicação de traços, acentuada pelos *esses* iniciais e finais, desvenda a movimentação, implícita na mensagem verbal, de braço e pernas masculinas. Completam a figura as referências estili-

zadas à vestimenta do homem, fechada em cima e entreaberta em baixo, deixando ainda entrever uma alusão sutil ao membro masculino.

Além deste nível icônico, o poema possui ainda um aspecto fônico coerente com a mensagem, pois a multiplicação inicial e final de *esses* produz um efeito sonoro sibilante que remete ao alongamento da emissão. Deste modo, fica claro o caráter construído da frase que, pelas múltiplas mediações que interpõe para sua fruição, constitui uma verdadeira escultura verbal, fônica e icônica. Trata-se de um poema lírico, erótico, excitante, mas nunca pornográfico, chocante ou nojento. Embora sua mensagem seja explícita e direta (Severa, chupas) e não recorra, portanto, a uma metáfora, a hábil interposição de barreiras e a construção estética resultantes acabam por seduzir e atrair. O poema deixa espaço para a sedução, que retira qualquer coisa da ordem do visível, segue inversamente à produção, cuja finalidade é erigir tudo em evidência e gera um efeito estético e erótico impossível na explicitação aberta do poeta erudito Marcial (Epigramas, IV, 84):



> Não existe no povo nem em toda cidade quem prove Taís ter sido por ele fodida ainda que muitos desejem e peçam. É tão casta, pergunto, Taís? Ao contrário, chupa.

O poema de Marcial pode ser curioso, engraçado, pode divertir; não consegue, contudo, seduzir, excitar. Esta mesma dicotomia entre a explicitação chula e a mediação lírica apresenta-se como problema na transcriação desta construção poética. Na medida em que no mundo contemporâneo o sexo apresenta-se de forma diferente do que fora no mundo romano, como produção, na sua acepção original de tornar visível, fazer aparecer e comparecer, não caberia preservar a sedução/mediação original. Ao contrário, a evidenciação/explicitação contemporâneas impõem des-erotizar o poema original, torná-lo, em nosso contexto, o oposto do que fora na parede pompeiana: direto, explícito, obsceno.

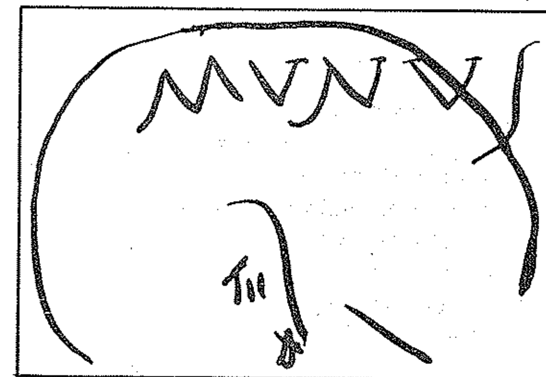
Severa xxupaxxxx

Não apenas o erótico, contudo, povoava o imaginário popular. Um outro poema icônico (CIL IV, 8031) constitui-se num verdadeiro pictograma que consegue tratar, em um só poema, de múltiplos aspectos da realidade popular pompeiana. Sua transcrição alfabética seria *Munus te ubique (Munus,* te vejo por toda parte) o que, já de início, dificulta uma tradução literal, pois *munus* possui uma polissemia intransponível para um único vocábulo em português. De fato, *munus* remete a três campos semânticos diversos mas articulados. Refere-se ao trabalho, àquilo que dá trabalho, um esforço e, por este sentido básico da palavra, veio a ser utilizado para designar a um só tempo:

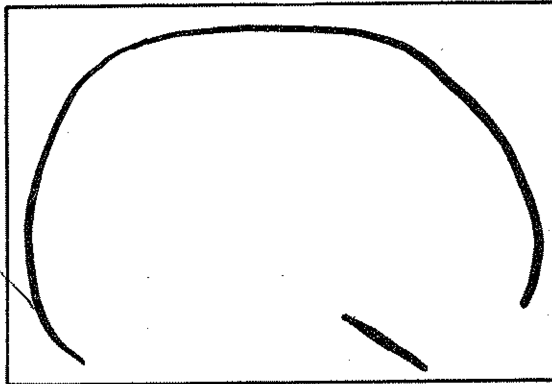
1. o *show,* o local do *show,* o teatro;
2. o remunerado, o que é dado, o que se é obrigado a dar, o presente, o cargo público, o encargo;
3. o trabalho artístico, a elaboração poética, o poema.

As várias diversões públicas, como os jogos gladiatórios, ou as peças de teatro, eram um presente *(munus)* dos ricos aos pobres, um seu encargo *(munus).* Daí que o próprio espetáculo e o local da apresentação, o teatro, fossem chamados, também, *munus. Munus* designa o esforço e, portanto, o presente (trabalho de quem dá), o dever (uma obrigação), o cargo público, pois é um encargo, um trabalho imposto ao magistrado. Por fim, designa o próprio trabalho poético, a poesia como construção resultante de uma elaboração *(munus)* artística. Os três sentidos articulam-se na noção de trabalho/esforço.

O poema possui uma dimensão icônica que interpõe, como vimos anteriormente, barreiras à sua compreensão imediata. (Figura abaixo)

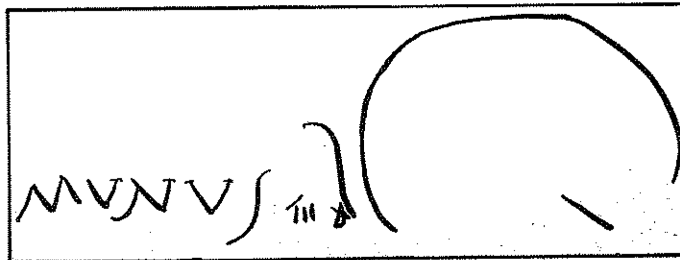


A palavra *munus,* que delimita o campo de significação do poema, está grafada claramente. O mesmo não se passa com os outros dois vocábulos, *te* (te) e *ubique* (por toda parte). *Te* foi grafado com economia de traços e *ubique* adquire



Letra Q

uma forma bastante inusual; a letra *q*, desproporcionalmente grande, chama a atenção de imediato. (Veja figura ao lado). A recomposição dos três elementos da frase, colocados em ordem formal lógica, permite observar que sua disposição não pode ser fortuita ou casual:



MUNUS	*TE*	*UBIQUE*
(vocativo)	*(acusativo)*	*(advérbio)*
Munus	*te*	*por toda parte*
Munus,	*te vejo*	*por toda parte*

A clareza da palavra *munus* permite, ao leitor, situar-se no rico campo semântico que vimos acima. A partir daí, a configuração icônica do poema interroga e responde a sua própria questão. A forma circular, entreaberta em baixo, da letra *Q*, englobante da mensagem, lembra a organização espacial do anfiteatro *(munus)* pompeiano, onde se realizavam os espetáculos públicos *(munera)*, presente *(munus)* dos magistrados *(munera)*, ao povo. A referência ao anfiteatro e aos jogos gladiatórios é tanto mais significativa se pensarmos que a capacidade das suas arquibancadas era equivalente à população masculina adulta da cidade. Esta diversão de massa constituía-se numa verdadeira paixão popular, convertendo-se num elemento central na manutenção da ordem social. A convivência de ricos governantes, que pagavam os espetáculos, com os pobres governados, que se divertiam numa congregação social aparente com os outros estratos sociais, tornava este espaço de prazer em espaço de reforço dos laços sociais.

O poema, ao declarar que "vê *munus* por toda parte", não se restringe aos espetáculos ou aos seus patrocinadores mas refere-se, igualmente, à vida política citadina em geral. As propagandas eleitorais *(munera)* espalhavam-se por todas as paredes da cidade, os políticos postulavam anualmente seus cargos *(munera)* e o faziam através de bem elaborados *(munera)* cartazes divulgadores. Portanto, o poeta constata a onipresença *(ubique)* não apenas das diversões *(munera)* como da luta política expressada nas propagandas eleitorais *(munera)*.

Estes dois níveis concretos (cargos e diversões) encobrem as implicações espirituais da mensagem, pois aos presentes *(munera)* deve-se acrescentar o trabalho, a labuta, os deveres *(munera)* do povo (em forma de trabalho para a elite) e dos estratos abastados (com espetáculos e presentes), tornando as relações sociais articuladas, justamente, pelas noções de interdependência e intercâmbio entre grupos hegemônicos e subalternos no interior da sociedade. Portanto, é a ubiqüidade destes *compromissos* que explica, a nível ideológico, a manutenção da ordem social e política pompeiana. Daí que a frase *"munus,* te vejo por toda parte", refira-se aos níveis concreto (cargos, espetáculos, grafites) e ideológico (obrigações mútuas articuladoras do tecido social). No primeiro caso, a forma circular do *Q* remete, como vimos, à forma do anfiteatro pompeiano, com sua entrada representada pelo fechamento da letra (veja-se a figura à página 27, região I, área Y).

Por outro lado, a forma circular do *Q*, englobando o restante da mensagem, sugere, a nível ideológico, a noção de universalização dos laços de compromissos agregadores, pois o círculo, como forma geométrica, passa-nos a idéia de *total abrangência:* tudo está nele incluído *(ubique)*. Este poema, portanto, constitui uma síntese muito feliz das contradições da vida popular pompeiana, às vezes insubordinada, independente, mas subalterna e dominada estruturalmente.

A transcriação deste poema também põe-nos diante de diferenças fundamentais entre a sociedade pompeiana, articulada pelo *munus*, e nossa vida social, estruturada não pela política direta, mas pela comunicação de massa, pela mídia. A vida pública baseia-se na *imagem* pública, na teatralização e manipulação das esferas social e política. Se isto já era claro no nazi-fascismo, com o histrionismo de Mussolini e Hitler e com a *teatralização* generalizada da esfera de comunicação, o final deste século testemunha uma expansão crescente deste domínio da dissimulação/representação. Não é à-toa que um ator, Ronald Reagan, tenha chegado à presidência dos Estados Unidos, que o poder político seja, antes de tudo, uma *representação* de um papel, no caso, do papel de presidente. De modo que o teatro, neste sentido de *esfera da representação pública*, corresponde, no nosso mundo, ao elemento articulador e onipresente, aquilo que vemos por toda parte (fig. 30):

A tensão entre o dado (pelos pobres para os ricos) e o recebido (dos ricos pelos pobres), característico da sociedade pompeiana, altera-se, em nossa época, para uma outra, entre o efetivo e o aparente, a esfera das relações concretas e sua representação pública. A onipresença do político substitui-se pela onipresença da representação do político, o jogo de poder pela sua simulação.

Um poema de autoria de um jovem pompeiano, Sepúmio, encontrado na Via de Nola (veja-se no mapa, à p. 27, a via entre as regiões V e IX), fornece-nos um bom exemplo da união de formas e conteúdos eruditos e populares numa mesma construção estética (CIL IV, 1595):

Interpretação:

Se alguém por ventura notar estes jogos da serpente,
Que o jovem Sepúmio faz com engenho, então reflita:
Se és freqüentador do teatro ou das corridas de cavalo,
Então tenhas consigo sempre, em toda parte, equilibrados os pratos da balança.

Trata-se de uma charada, bem ao gosto popular, proposta ao passante que volta sua atenção para o poema, em primeiro lugar, por sua forma de serpente.

O autor propõe, a um só tempo, uma charada *(lusus)* e a apresenta como uma piada *(lusus)*, advertindo o leitor, desde o início,

para o caráter zombeteiro do seu poema. Logo no primeiro verso, de forma metalingüística, refere-se à forma inusual, imitando uma serpente, com a qual compôs seus versos ("se alguém notou"). A alusão à serpente não se restringe à forma do poema, mas refere-se ao próprio enigma. De fato, a associação de serpente às charadas encontrava-se arraigada na mente popular, tendo em vista que, na mitologia greco-latina, Apolo, ainda adolescente, matara a serpente Píton (=adivinho) que perseguia sua mãe Latona cuja pele, esfolada, servira para cobrir o trípode sobre o qual se sentava a Pitonisa de Delfos para proferir seus oráculos. Assim, no próprio Templo de Apolo em Delfos, encontrava-se uma serpente de bronze de três cabeças. A associação da serpente com a adivinhação de enigmas encontrava-se tão difundida no século I d.C. que o autor dos Atos do Apóstolo (XVI, 16), escrevendo talvez pouco após a destruição de Pompéia (provavelmente a partir de 100 d.C.), utilizou-se da expressão *pneuma Pythona* (literalmente, espírito da serpente Píton) para referir-se, como em geral se traduz no Novo Testamento, ao espírito da adivinhação. De qualquer forma, a "charada da serpente" lembraria ao pompeiano, de imediato, que se tratava de um jogo de adivinhação.

A presença do autor no segundo verso vem acompanhada do epíteto "o jovem", que justifica o caráter bem-humorado da obra. Em seguida, o autor anuncia que a elaboração do poema, em termos formais – pela imitação da serpente – e pelos versos, contou com sua imaginação criativa *(ingenium).* Na verdade, sob este termo encontra-se a própria definição da sua obra poética como uma construção humana, algo elaborado racional e esteticamente. De fato, *ingenium* define aquilo que é próprio do *genius* (talento, índole) enquanto atributo que diferencia o homem, ser pensante, dos outros animais. Algo produzido, *gerado* na mente humana. Esta capacidade humana explica, portanto, a elaboração do poema, enquanto expressão estética e enquanto enigma a ser decifrado pelo leitor.

O terceiro verso enuncia dois locais e duas situações sociais a serem postos em questão: o teatro e as corridas de cavalos. Estabelece-se, então, uma assimetria entre a passividade do *espectador* do teatro e a atividade do *torcedor* das corridas de cavalos. Embora ambos assistam a espetáculos públicos, o autor opõe a observação do palco no teatro à excitação, desejo e torcida pela vitória deste ou daquele. No primeiro caso, portanto, trata-se de observar o desenrolar da peça de teatro, cujo desfecho não é conhecido de antemão. No segundo, mais que observar o desenrolar da corrida, a torcida por um dos cavalos em disputa constitui a essência da participação. Estas duas si-

tuações sociais diversas justificam a utilização, pelo autor, do plural "charadas", pois, efetivamente, as duas atividades põem questões, e exigem respostas diversas.

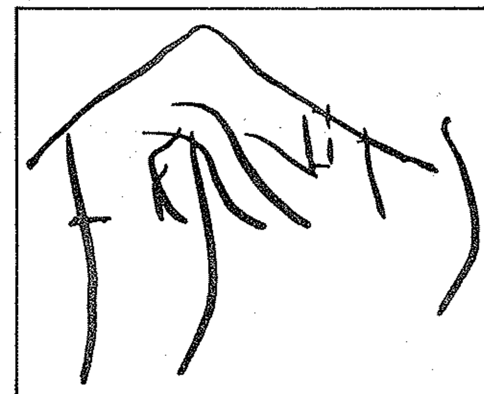
No quarto verso, o enunciado único das duas charadas apresenta-se sob o manto diáfano da metáfora: "tenhas sempre, em toda parte, os dois pratos iguais". Dois pratos iguais significam, necessariamente, os dois pratos da balança equilibrados. Mas, por que os pratos equilibrados se referem ao teatro e aos cavalos? Antes de mais nada, deve-se lembrar que o verbo ter *(habere)* significa, também, *considerar, estimar, avaliar.* Neste caso, referindo-se às peças teatrais, a frase significa que se deve preparar para qualquer desfecho, não necessariamente o mais esperado ou provável. O predomínio, no teatro pompeiano dos últimos tempos, de representações realistas, grandiloqüentes e que, bem ao gosto popular, fugiam dos padrões eruditos clássicos, explica o papel do elemento emocionante e inesperado no desenrolar da peça. As repetições das obras clássicas eram preteridas em favor das "histórias de aventura". O culto aos clássicos não encontrava consenso nem mesmo entre o público erudito. Tácito (55-120 d.C.) no seu *Diálogo sobre a Oratória,* retrata bem a disputa entre os conservadores e inovadores, aceitando estes as novas correntes artísticas, atacadas por aqueles. O próprio Cícero (106-43 a.C.), segundo o relato de Tácito, "travara a mesma batalha com os seus contemporâneos, pois eles admiravam os antigos enquanto ele preferia a eloqüência da sua própria época". De toda forma, ainda que houvesse críticas, por parte de setores da erudição, ao inesperado no teatro de fins do século I d.C., a alusão de Sepúmio, em seu poema, apenas pode referir-se à necessidade, por parte do espectador, de contar com desfechos inusuais. Trata-se, portanto, da aguda percepção, por parte do autor, de uma característica essencial da sua época: o gosto pelo novo, a ojeriza da repetição inócua dos modelos clássicos.

Por outro lado, a referência às corridas de cavalos deve ser entendida no contexto da paixão popular por esse esporte. No entanto, à diferença do teatro, o público organiza-se, aqui, em torcidas, esperando por resultado favorável ao seu cavalo. Novamente, os pratos da balança referem-se ao acaso, à Fortuna em cujas mãos se encontra o resultado inesperado. Neste momento, ao final do poema e quando a solução se apresenta clara, o *inesperado,* resposta da charada, impulsiona o leitor ao primeiro verso e à própria forma do grafite, à serpente oracular, pois apenas a adivinhação pode, de antemão, decidir-se por um dos pratos da balança. O poema revela, assim, algo típico da mentalidade popular pompeiana, sua constante ânsia pela novidade, movi-

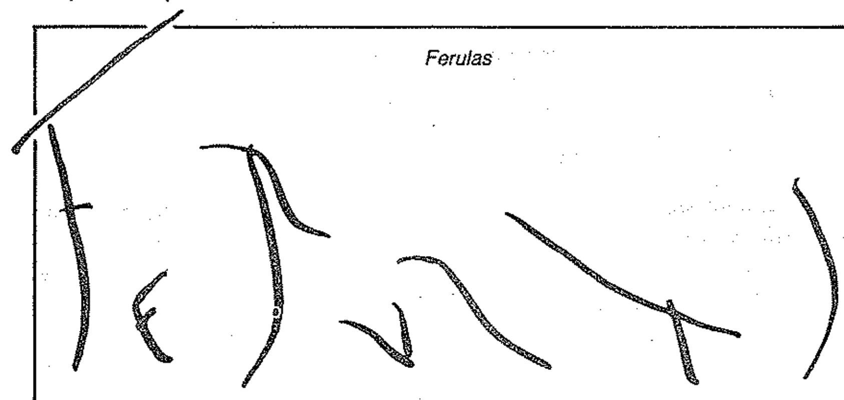
mentação, mudança, em tão grande contraste com o imobilismo da elite em sua defesa do *status quo.* Ainda uma vez, a alma popular se sobressai, num simples poema escrito numa parede, transcendendo os limites estreitos de uma erudição esterilizante. E permite exprimir a imensa riqueza de possibilidades expressivas derivadas da junção da forma visual do grafite e sua mensagem propriamente verbal.

Um grafite encontrado na região II, *insula* 3, nas vizinhanças do anfiteatro (veja-se mapa à p. 27), possui uma ambigüidade essencial particular (CIL IV, 8468):

Ferulas (uideo)
Vejo férulas



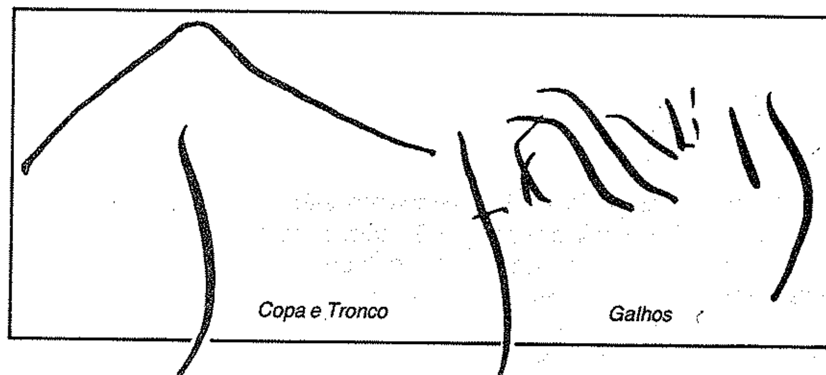
A sua transcrição a nível alfabético seria *ferulas,* palavra latina que se mantém ainda em português com o sentido de palmatória. A disposição das letras e sua forma, contudo, não são casuais, mas resultam de uma ordenação inusual de letras, cujas formas apresentam-se, também, peculiarmente desenhadas, como a simples disposição seqüencial permite observar:



A mesma palavra seria escrita, normalmente, desta forma:


Ferulas

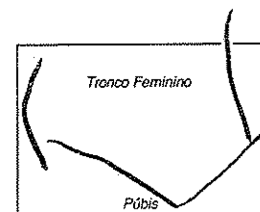
Isto permite supor que o poeta, ao construir a imagem do poema, tinha em mente desenhar, com a disposição das letras que compõem a palavra, as próprias *férulas.* Assim, "vejo férulas", significa que o leitor do grafite deve tentar *ver* na forma da palavra, as *férulas.* Em latim, como em português, férula significa palmatória ou chibata, ou seja, uma vara ou ramo de árvore, usado como instrumento para castigo. *Férulas,* portanto, refere-se ao conjunto de galhos, ramificação, emaranhado de hastes e, por analogia, poderia referir-se ao emaranhado dos pêlos pubianos. O visual do grafite permite supor que se referia aos dois sentidos, tanto como emaranhado de galhos como de pêlos, lendo-se o poema de uma ou de outra posição. Uma primeira leitura, preservando-se o sentido normal das letras, permitiria ao leitor visualizar a copa de uma árvore e seus galhos:

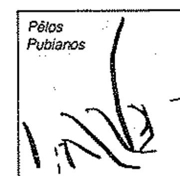


No entanto, após a primeira percepção, o leitor distinguiria, acima deste grafite, no mesmo muro que cercava o anfiteatro, uma inscrição grega em caracteres latinos: (CIL IV, 8467):

LOGAS (=PROSTITUTA)
LICHIAS (=LAMBES)

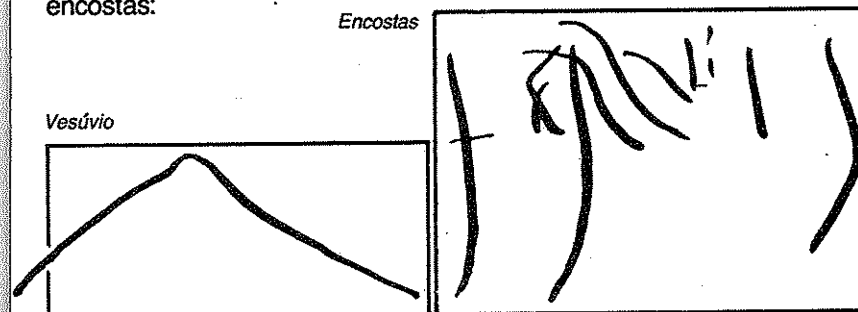
Trata-se de formas populares, inusuais na linguagem grega erudita e que, à semelhança de expressões como *fuck you* (=foda-se) em nosso contexto cultural, deviam ser entendidas por largos estratos sociais. De toda forma, a mensagem grafada acima de *ferulas* poderia levar o leitor a olhar o grafite ferulas de cabeça para baixo, resultando, justamente, numa representação da púbis feminina e dos seus pêlos:







O sentido da obra, contudo, não devia restringir-se à alusão às muitas árvores com seus galhos que circundavam o anfiteatro; nem apenas à referência ao grafite sexual grego. A polissemia do vocábulo e sua fina execução gráfica permitiu ao autor anônimo generalizar, referindo-se às múltiplas ramificações e entrelaçamentos que articulavam a vida social pompeiana, tomando as ramificações das árvores do anfiteatro (principal diversão popular) e dos pêlos pubianos femininos (outra grande paixão pompeiana), como índice das inter-relações sociais citadinas. Neste caso, ainda uma vez o autor pode representar a própria cidade de Pompéia como uma rede de relações, a nível gráfico e simbólico, retratando o vulcão Vesúvio, símbolo da cidade, e suas encostas:



O autor pode captar toda a intensidade da dependência que Pompéia possuía em relação ao Vesúvio. Sua agricultura vinícola dependia, diretamente, do solo fértil proporcionado pelo solo vulcânico. Sua posição como estância de veraneio seria impensável, sem o contraste entre sua costa, onde abundavam iates e portos, e a beleza, tão cara aos romanos, das encostas montanhosas. Não é à-toa que o vulcão aparece com tanta freqüência nas pinturas parietais da elite, atraí-

da pela paisagem por ele proporcionada. Por outro lado, no poema anônimo as encostas representam a articulação da vida pompeiana, expressa de forma sutil mas incisiva, com sua metáfora alusiva às árvores (=anfiteatro=diversão popular) e aos pêlos pubianos (=alusão ao amor, como prática social e à Vênus Física, divindade protetora da cidade e ligada aos jardins arborizados).

A transcriação deste poema em nosso contexto requer uma transferência radical que preserve, por um lado, as noções de ramificação e entrelaçamento sociais mas que, por outro, instaure uma unidade passado/presente que caracteriza a relação ambígua entre esses dois termos na sociedade brasileira contemporânea:

G A LH O S
R A M O S
S O M O S
F O M O S

6

UMA OUTRA ANTIGÜIDADE

Os historiadores têm-se limitado, muitas vezes, a reconstruir um passado extremamente parcial e redutor, cujo principal papel cabe ora às elites ora aos chamados movimentos estruturais. No primeiro caso, a história apresenta-se como o relato dos acontecimentos, tal como concebidos pelas elites dirigentes nos diversos momentos do passado. Esta é a história dos cônsules romanos e dos presidentes brasileiros, das guerras antigas e modernas e, principalmente, da produção cultural das minorias dominantes, suas músicas, obras literárias, pinturas. Outra postura tem privilegiado, ao contrário, o estudo das estruturas econômicas, sociais e mentais que explicariam o encadeamento histórico. No entanto, tentando evitar repetir a descrição da história oficial, não raras vezes a abordagem estrutural acaba por descrever, com uma outra linguagem, os mesmos momentos criados pela perspectiva tradicional. Um bom exemplo desse consenso tácito entre uns e outros consiste no papel semelhante que assume a chamada Revolução de 30 no discurso historiográfico brasileiro. Assim, uma "revolução" criada por uma elite governante consolidou-se, tanto na história factual como na estrutural, como verdadeira revolução. Ainda que involuntariamente, as elites, mais uma vez, construíam uma imagem do seu passado que, aceita por uns e outros, acabava por se impor como "fato histórico".

Em nosso meio, desde 1977 já se tinha consciência da importância do caráter restrito dos próprios *temas* abordados pelo historiador: No máximo, os temas haviam sofrido uma revisão que levava a uma interpretação diferente da bibliografia tradicional.

O processo de confinamento aos dominantes, detectado nos estudos de história contemporânea, torna-se ainda mais agudo quando se recua no tempo. Trata-se, na verdade, não tanto da dificuldade que adviria de escapar a esse unilateralismo do estudo dos dominantes devido à dificuldade de acesso à documentação das camadas populares, ainda que isto seja verdadeiro. Não há dúvida de que os registros populares conservam-se muito menos do que a produção cultural das elites, guardadas ciosamente por sucessivas elites no decorrer da história. No entanto, o mais significativo consiste no fato de que o distanciamento no tempo permite ao historiador ausentar-se dos embates travados no presente.

O estudo da Antigüidade Clássica constitui um excelente campo de fuga e, portanto, de preservação de uma cultura de elite. Isto não ocorre apenas, como vimos acima, pelo afastamento temporal do período estudado, embora este não seja um fator desprezível.

A própria configuração da nossa cultura erudita contemporânea exige, para sua sustentação ideológica, a criação de múltiplas "raízes" e "heranças" gregas e romanas. Os próprios conceitos básicos de funcionamento da sociedade fundam-se em modelos e padrões clássicos. Sociedade, cultura, república, democracia, não são apenas palavras ou conceitos clássicos, mas constituem um cimento das relações sociais cuja solidez seria milenar. Não é à-toa que políticos, como Ulisses Guimarães ou Ronald Reagan, e cientistas políticos liberais, como Norberto Bobbio ou Hélio Jaguaribe, tentem explicar e construir a política atual a partir de frases de Cícero (106-43 a.C). Isto implica que o estudo da Antigüidade Clássica não apenas permita o silêncio, como, principalmente, tenha favorecido um engajamento ativo na defesa das relações de exploração das elites, assim como um movimento de supressão da criatividade e da resistência populares.

Contudo, os estudos da Antigüidade Clássica têm, ainda que de forma marginal, fornecido elementos para uma crítica radical desse unilateralismo elitista. O potencial crítico de uma análise multilateral da Antigüidade Clássica não pode ser subestimado, na medida em que põe em questão, justamente, as *construções ideológicas contemporâneas.* A história dos vencedores começa a ruir quando suas supostas bases multimilenares se revelam frágeis construções eruditas questionadas, já na própria Antigüidade, pelas camadas populares. O privilégio da *cultura* escapa das mãos exclusivas das elites ao se descobrir a produção cultural das massas.

A preocupação com os movimentos populares antigos não se restringe a alguns pesquisadores isolados, mas congrega, hoje, dezenas de estudiosos que, espalhados pelo mundo, cooperam e interagem na busca de uma visão crítica desse passado. Dois grupos de pesquisadores merecem destaque pelo seu caráter plurinacional. O Centro de Pesquisas de História Antiga da Universidade do Franco-Condado em Besançon, na França, que reúne pesquisadores europeus, africanos e americanos, publica *Diálogos de História Antiga,* veículo privilegiado para os questionamentos da Antigüidade e que fornece um quadro institucional de cooperação bastante frutífero. Não é casual que o outro grande centro de estudos se localize em Tóquio, sede da *Sociedade Para os Estudos sobre os Movimentos de Resistência na Antigüidade.*

Na verdade, a relação ambígua que a cultura dominante japonesa estabeleceu com a cultura erudita ocidental forneceu o quadro de questionamento intelectual que conduziu uma equipe de classicistas japoneses a coordenar essa Sociedade. As dezenas de pesquisadores que trabalham nesses centros, assim como a crescente participação destes estudiosos nos congressos, simpósios, publicações e revistas internacionais, têm permitido a introdução, de uma forma ou de outra, do povo e do popular nas reflexões sobre a Antigüidade. Mesmo as instituições e pesquisadores tradicionais não podem ignorar essa produção, o que, por si só, já representa um avanço considerável rumo a uma visão menos parcial, redutora e elitizante da história e da cultura antigas.

Em termos estéticos, por sua parte, o estudo dos grafites antigos representa uma ruptura com a visão estreita, predominante em estudos literários e arqueológicos, das manifestações artísticas no mundo clássico. A inscrição parietal, ao constituir-se como uma manifestação estética multidimensional, a um só tempo verbal, sonora e visual, rompe com a divisão tradicional entre as esferas estanques da literatura, que estudaria a poesia escrita ou oral, e da história da arte e arqueologia, que estudariam as imagens. Esta distinção, no entanto, funda-se em falsas separações. Em primeiro lugar, a delimitação rígida da esfera das letras, da literatura, que trataria apenas das palavras e dos sons, deixa de lado o fato de que não existe representação gráfica que não possua, inevitavelmente, um aspecto icônico. Esta união indissolúvel entre expressão escrita e forma das letras, advertida já há milênios pelos chineses, graças aos seus ideogramas, foi reconhecida amplamente no Ocidente desde, ao menos, o início deste século. Contudo, enquanto qualquer vestibulando conhece, através da poesia concreta, a indissolubilidade das partes verbal e icônica de um poema,

latinistas e helenistas continuam a ater-se a uma concepção arcaica de literatura, rejeitando até mesmo a aliteração como recurso estilístico! Neste contexto, os grafites permitem restabelecer a unidade entre os três aspectos constitutivos de *qualquer* poema, suas dimensões verbal, oral e icônica. Desta forma, a própria poesia erudita passa a ser encarada de outra maneira, pois se restaura seu *som* e seu *desenho,* aspectos esquecidos mas nem por isso totalmente ausentes na criação erudita.

Um segundo aspecto, não menos importante que o primeiro, refere-se à distinção, implícita na separação habitual entre a literatura e a história da arte, entre as esferas material e imaterial da cultura. De fato, no momento atual, latinistas e helenistas tratariam dos aspectos espirituais da cultura clássica, enquanto os arqueólogos se voltariam para a chamada cultura material. Daí que os primeiros estudem a literatura, despojada, como vimos, da materialidade dos sons emitidos pelo falante e da forma das letras escritas, enquanto os segundos se restringem à materialidade, às formas materiais das letras, desenhos ou pinturas. Entretanto, na medida em que a cultura é uma só, material e espiritual ao mesmo tempo, essa distinção acaba empobrecendo ambas as abordagens estanques. Os grafites apenas podem ser entendidos como manifestações imediatamente espirituais e materiais o que explica, em parte, a pouca atenção e a incapacidade de análise dessas inscrições por parte dos classicistas. Enquanto os grafites contemporâneos encontram nos arqueólogos e críticos literários analistas que sabem compreender suas duas facetas inseparáveis, material e espiritual, forma e conteúdo, os estudiosos do mundo antigo desconhecem ainda, em boa parte, essa união. Assim, os grafites antigos constituem um desafio aos classicistas que, com uma concepção estreita de manifestação estética e artística, não conseguem inserir essa imensa produção cultural no seu universo de preocupações.

No próprio âmbito da criação artística contemporânea, os grafites antigos possibilitam ampliar os horizontes estéticos usuais. De fato, ainda que a produção estética de nossos dias seja multifacetada, contando com recursos artísticos sofisticados (basta lembrar a arte composta com o auxílio dos computadores), a experiência da produção antiga não deixa de possuir uma característica única: seu conteúdo de classe. A experiência de uma arte popular que articulava a vida de grandes camadas da população, produzindo informação estética num nível altíssimo, revela-se, para o esteta contemporâneo, um contraponto inigualável. A densidade social da criação poética popular pompeiana confere a essa produção uma significação particular. Ainda que em muitos aspectos externos o grafite contemporâneo e o antigo se assemelhem, as inscrições parietais antigas possuem um conteúdo classista que explica suas próprias formas de expressão. Neste sentido, o aprofundamento do estudo dos grafites antigos fornece à estética contemporânea a oportunidade única de repensar a complexa relação entre formas artísticas de expressão e relações sociais.

Esta era efetivamente uma *outra Antigüidade,* tão diversa da que estamos acostumados. Uma Antigüidade na qual as camadas populares possuíam uma autonomia relativa, tanto em termos estéticos como nos seus valores e concepções. As expressões artísticas populares revestiam-se de um caráter multifacetado, abrangendo a reprodução das formas eruditas e ultrapassando, decisivamente, seus horizontes estreitos para alcançar uma intensa originalidade criativa. A riqueza expressiva da arte popular não se restringia aos grafites mas abarcava a música, a dança, o artesanato e tanto mais que se torna difícil imaginar, pela própria escassez de vestígios, a sua real dimensão. Além disso, seus valores, sua ética particular, sua concepção de vida em comunidade, assentavam-se na união, tensa e contraditória, entre a satisfação e a insatisfação, o prazer e o sofrimento. Esta busca do gozo, constante inquietação e impulso à ação, constituía o elemento característico da auto-imagem popular, opondo-se frontalmente à inação das minorias eruditas. Este ímpeto da índole popular remete a uma situação de exploração na qual a calma é apanágio dos ociosos e a agitação, veículo neutralizador de contestação, *ácido* que corrói a *base* social das elites.

Uma outra Antigüidade. O povo sofrido, pobre, humilde, privado, lá e cá, da sua identidade, originalidade e grandeza, reaparece como um outro estranho, desconhecido, oculto. Ao se apresentar esta *outra* Antigüidade, reaparece o humano, o indivíduo como parte da coletividade; o popular resgata a humanidade soterrada pela escravidão e por todas as outras formas de submissão social. Esta outra Antigüidade, povoada, não por livres e objetos (escravos), mas por homens em sua integralidade, não poderia surgir do discurso erudito da elite escravista. Na boca do povo, na sua vida reencontra-se a unidade do homem, a Humanidade resgatada da opressão. Ressurge, então, a Antigüidade de carne e osso ou, simplesmente, dos homens.

SUGESTÕES DE LEITURA

Optei por relacionar apenas alguns trabalhos referentes aos temas abordados, quase todos em português, e nos quais o leitor encontrará outras informações sobre os assuntos aqui tratados. No texto evitei citações bibliográficas e, assim, coloco-me à disposição para fornecer citações e referências mais completas e exaustivas a todos os interessados.

Devido às características da coleção, várias vezes foram feitas referências textuais – ou quase – a autores, sem citá-los.

AYALA, M. e AYALA, N. *Cultura popular no Brasil.* São Paulo, Ática, 1987.

BARRETO, Lázaro. A cultura e a cultura popular, *Boletim da Comissão Mineira do Folclore,* 7, 10, 1986, pp. 50-53.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável.* São Paulo, Perspectiva, 1977.

CARDOSO, Ciro F.S. *A Cidade-Estado Antiga.* São Paulo, Ática, 1987.

CORPUS INSCRIPTIONUM LATINARUM. Berlim, Akademie Verlag, desde 1871.

DELLA CORTE, Matteo. *Case ed abitanti di Pompei.* Roma, L'Erma, 1954.

DOI, Masaoki. *Ancient History from the Perspective of the Ruled.* Tóquio, SPRM, 1987.

ECO, Umberto. *Obra aberta.* São Paulo, Perspectiva, 1976.

ETIENNE, R. *La vida cotidiana en Pompeya.* Madrid, Aguilar, 1971.

FINLEY, Moses I. *A Política no Mundo Antigo.* Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

FONSECA, Cristina. *A Poesia do Acaso. Na Transversal da Cidade.* São Paulo, T. A. Queiroz, 1985.

FUNARI, Pedro Paulo A. Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia, da vertical da cidade ao horizonte do possível, *Revista Brasileira de História,* 7, 1987, pp. 33-48.

JAMESON, Frederik. *Marxismo e Forma.* São Paulo, Hucitec, 1985.

LAGOPOULOS, Alexandros-Phaidon. Semiotics and History: a marxist approach, *Semiotica,* 59, 1986, pp. 215-244.

MELLY, George. *The Writing on the Wall.* Londres, Elm, 1976.

MEZHUIEV, V. *La Cultura y la Historia.* Moscou, Progresso, 1980.

NELSON, C. e GROSSBERG, L. (eds.) *Marxism and the interpretation of Culture.* Londres, MacMillan, 1988.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética.* São Paulo, Cortez, 1977.

ROSTOVTZEFF, Mikhail, *Historia Económica y Social del Imperio romano.* Madrid, Espasa-Calpe, 1937.

SCHMIDT, Ernst Günster, Ökonomie, Kunst und Altertum bei Marx, *Eirene,* 22, 1985, pp. 5.-20.

WEITZEL, Antônio Henrique. Latrinária: grafites proscritos, *Boletim da Comissão Mineira de Folclore,* 5, 8, 1984, pp. 12-15.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura.* Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

ZEVI, Fausto (ed.), *Pompei 79.* Nápoles, Macchiaroli, 1984.

O LEITOR NO CONTEXTO

Algumas sugestões de atividades a partir da leitura deste livro:

1. Coletem grafites de seu bairro e verifiquem seus temas e formas de expressão. Comparem com os grafites antigos e promovam um debate em torno da comparação.
2. Leiam algumas poesias de Haroldo de Campos, Ferreira Gullar ou Carlos Drummond de Andrade e transcrevam algumas letras do Caetano. Discutam as principais características desses poemas e comparem-nas com expressões poéticas dos grafites antigos.
3. Assistam na televisão um filme sobre a Antigüidade, como *Ben-Hur* ou *Cleópatra,* pensem na visão de Antigüidade que procuram nos passar. Que estratos sociais são tratados? Comparem e discutam as visões de Antigüidade que vocês tiveram a partir do filme e deste livro.
4. Conversem com homens e mulheres do povo, operários, desempregados, sobre seus gostos musicais, de divertimento, como passam seus fins de semana, quais suas festas. Tentem comparar com os gostos das classes média e alta e, também, com os gostos da gente simples na Antigüidade.